JAHRBUCH

DER

ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

BEGRÜNDET VON W. SAS-ZALOZIECKY

Im Auftrage des Vorstandes

redigiert von

HERBERT HUNGER

XI / XII





1962/63

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

Anschrift der Redaktion:
Prof. Dr. H. Hunger, Institut für Byzantinistik, Wien I, Hanuschgasse 3

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht
sowie der Stadt Wien aus Mitteln des Kulturgroschens
auf Antrag des Notringes der wissenschaftlichen Verbände Österreichs.

Aus technisch-redaktionellen Gründen erscheint der vorliegende Band des Jahrbuchs
ausnahmsweise als Doppelband.

In der Garmond Times gedruckt bei Rudolf M. Rohrer, Baden bei Wien

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

P. J. Sijpesteijn, *Aurelia Charite und ihre Familie* 1

Otto Mazal, *Der griechische und byzantinische Roman in der Forschung von 1945 bis 1960* 9

Franz Grabler, *Niketas Choniates als Redner* 57

Endre von Ivánka, *Liturgisches und betrachtendes Gebet* 79

Rodolphe Guilland, *Études sur le grand Palais de Constantinople. Les XIX Lits* 85

Herbert Hunger, *Ein griechischer Brief Sultan Bajezids II. an Lorenzo de' Medici.* (Mit einer Tafel) 115

Gerhard Egger, *Spätantikes Bildnis und frühbyzantinische Ikone* 121

Helmut Buschhausen, *Frühchristliches Silberreliquiar aus Isaurien.* (Mit sechs Tafeln) 137

Hans Buchwald, *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice.* (With eight plates) 169

Michael Alpatow, *Die „Apokalypse" des Moskauer Kremls und das antike Erbe in der europäischen Kunst.* (Mit sieben Tafeln) 211

Besprechungen: I. Ševčenko, Études sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicéphore Choumnos. — D. J. Geanakoplos, Greek Scholars in Venice. — E. Kirsten-W. Kraiker, Griechenlandkunde. 4. vollständig neubearbeitete und erweiterte Auflage 229

Tätigkeitsbericht der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 232

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

HERBERT HUNGER

Brief Sultan Bajezids II. an Lorenzo de' Medici. Firenze, Archivio Mediceo.

HELMUT BUSCHHAUSEN

1. Cırgareliquiar, Vorderseite
2. Cırgareliquiar, Rückseite
3. Cırgareliquiar, Deckel
4. Cırgareliquiar, Seitenansicht
5. Konstantinisches Bronzemedaillon: Cohen VII 480/481
6. Koptisches Sandsteinmedaillon: Thekla
7. Elfenbeinkamm aus Panopolis: Thekla
8. London, Brit. Mus. Cod. Add. Ms. 11870, fol. 174^{v}: Thekla
9. Trier, Bronzebeschlag vom Paulinussarkophag: Jagdszene
10. Istanbul, Bleisarkophag
11. Leningrad, Mersinmedaillon

HANS BUCHWALD

Abb. 1—49 zu: The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice

MICHAIL ALPATOW

1. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse, um 1500. Die beflügelte Frau
2. Engel aus der Koimesis, Mosaik in Daphni. 2. Hälfte des 11. Jhs.
3. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Die babylonische Hure (Ap. XVII, 1—18)
4. Nereide auf dem Meerlöwen, Byzantinischer Silberkrug. 7. Jh.; Leningrad, Hermitage
5. Jacobello Alberegno, Die babylonische Hure. Venedig 14. Jh.; Venedig, Akademie
6. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Die Engel verkünden den Fall von Babylon (Ap. XVII, 1—2) und der Hades (Ap. VI, 8)
7. Frau und Dienerin. Weißgrundige Lekythos des 3. Viertels des 5. Jhs.; New York, Metropolitan Museum
8. Bellerophon und die Opferung der Iphigenie. Elfenbeinkästchen von Veroli, 10. Jh.; London, Victoria and Albertmuseum
9. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Der Teufel und seine Frau

10. Theokrit bietet dem Pan seine Dichtung „Syrinx" an. Byzantinische Hs. des 14. Jhs.; Paris (gr. 2832, Fragment)
11. Satyr und Mänade, schwarzfigurige Augenschale. Ende des 6. Jhs. v. Chr.; Berlin, Staatliche Museen
12. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Johannes und der Engel in der Wolke (Ap. X, 1–11)
13. Mänade und Silen, Byzantinische Silberschale des 7. Jhs. n. Chr.; Leningrad Hermitage
14. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Engel und Windgott (Ap. VII, 1)
15. Eros und Atalante. Miniatur der byzantinischen Hs. „Kynegetika" des Oppianos, 11. Jh.; Venedig, Marciana, gr. 479
16. Antonio Pollaiuolo, Tänzer, Wandmalerei; Florenz, Villa la Gallina
17. David weidet die Herde, Miniatur des Pariser Psalters, 9.–10. Jh.; Paris, Nationalbibliothek, gr. 139
18. Verkündigung. Byzantinische Ikone des 15. Jhs. Moskau, Museum der bildenden Künste Puschkin

P. J. SIJPESTEIJN / ROTTERDAM (HOLLAND)

AURELIA CHARITE UND IHRE FAMILIE

Obwohl es absolut keine Ausnahme ist, daß wir Papyri finden, die eng zusammengehören und sich auf eine Person oder auf eine Familie[1]) beziehen — meistens handelt es sich um eine oder zwei Generationen; es ist eine ganz große Ausnahme, wenn die Papyri sich über mehrere Generationen ausdehnen[2]) — lohnt es sich immer, solche Papyri zu sammeln und in ihrem Zusammenhang zu verwerten. Von dem Umstand abgesehen, daß es anregender ist, die Ereignisse einer bestimmten Person oder Familie eine Zeit lang zu verfolgen, gibt eine solche Zusammenstellung lehrreiche Aufschlüsse über die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Zustände in Ägypten[3]). Das Interesse der zusammengestellten Papyri wird zweifellos bedeutend erhöht, wenn es sich, wie in unserem Fall, um Papyri aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. handelt[4]).

Ich habe die Papyri zusammengesucht, die sich auf Aurelia Charite und ihre Familie beziehen. Die meisten diesbezüglichen Papyri befinden sich in den Papyrussammlungen zu Wien und Kairo[5]). Nur wenige Papyri, die zu dieser Familie ge-

1) Man vergleiche z. B. H. I. Bell, Diplomata Antinoitica, *Aegyptus* 13 (1933) 514ff. über Ophelas und seine Verwandten; J. Schwartz, La terre d'Égypte au temps de Trajan et d'Hadrien, *Chronique d'Égypte* 34 (1959) 342ff. über Sarapion und seine Familie; A. E. R. Boak and H. C. Youtie, The Archive of Aurelius Isidorus, Ann Arbor 1960; H. I. Bell, V. Martin, E. G. Turner and D. van Berchem, The Abinnaeus Archive, Oxford 1962. Ein anderes bekanntes Beispiel sind die Papyri, die sich auf Zeno und seine Geschäfte beziehen.

2) Vgl. z. B. B. A. van Groningen, A Family-Archive from Tebtunis, Leiden 1950 (= *Series Papyrologica Lugduno-Batava* vol. VI). Die dort zusammengebrachten Papyri dehnen sich über mehr als 125 Jahre aus: 89–224 n. Chr.

3) Zu den im Text genannten Vorteilen kommt noch der Umstand, daß wir, wenn Papyri auf diese Art und Weise zusammengestellt werden, eine Ahnung bekommen von den Ereignissen, die in einem bestimmten Zeitraum einer bestimmten Gruppe von Menschen widerfahren können. Wenn wir nur die zeitlich zusammengehörigen Papyri studieren, dann begegnen wir Menschen und ihren Geschäften, die meistens nur einmal erwähnt werden, so daß man Gefahr läuft anzunehmen, daß sie sich nur mit den genannten Sachen beschäftigen. Das Studium der Papyri, die sich mit einem bestimmten Gegenstand befassen, ergibt einen diachronischen Durchschnitt der ägyptischen Geschichte.

4) Man vergleiche die bemerkenswerten Beobachtungen von A. C. Johnson, Egypt and the Roman Empire, und von M. Rostovtzeff, The Social and Economic History of the Roman Empire, S. 469ff.

5) Der Herausgeber der Amherst-Papyri bemerkt in der Anmerkung zu Zeile 12 des Papyrus 138: „Aurelia Charite who figures prominently in Hermopolis papyri at Gizeh and Vienna".

hören, befinden sich anderswo[6]). Im Ganzen sind bis jetzt fünfzehn Papyri publiziert, in denen ein Mitglied dieser Familie erwähnt wird[7]). Neun andere Papyri habe ich erwähnt gefunden, aber sie sind meines Wissens noch nicht publiziert worden[8]).

Die Papyri bieten uns leider nur für elf Jahre Angaben über die Familie. Den meisten Herausgebern ist die Datierung der von ihnen publizierten Texte nicht gelungen, was an sich nicht erstaunlich ist, weil in den meisten Texten nur eine Indiktion genannt wird, so daß eine nähere Zeitbestimmung nicht möglich war. Nur zwei Papyri sind nach den Konsuln datiert und also zeitlich näher zu bestimmen. P. Preisigke Kairo 39 ist nach den Konsuln Vulcacius Rufinus und Flavius Eusebius (also 347 n. Chr.)[9]) datiert, und in SPP XX 98 werden die Konsuln Flavius Philippus und Flavius Salia genannt (für diesen Papyrus muß also das Jahr 348 n. Chr. angenommen werden)[10]). In den beiden genannten Texten wird aber auch die siebente Indiktion erwähnt, so daß damit eine Möglichkeit gegeben wird, die anderen Papyri, in denen nur eine Indiktion erwähnt wird, einem bestimmten Jahre zuzuweisen. Man muß sich aber erst darüber klar werden, wie es sich mit der Indiktion in Ägypten verhält. In dem übrigen Reichsgebiet läuft die Indiktion vom ersten September bis zum einunddreißigsten August[11]), in Ägypten aber fängt die Indiktion früher an, und zwar zwischen Mitte Mai und Mitte Juli[12]). *Ein* Jahr ist also verteilt über zwei Indiktionen[13]), und in *einer* Indiktion amtieren also zweimal zwei Konsuln während eines bestimmten Teils ihrer Amtstätigkeit. Demnach muß nicht nur die genannte

[6]) Mitglieder dieser Familie werden auch genannt in BGU I 34 (Charite und Euethion), P. Flor. I, 71 (Amazonios, Bassa, Charite und Euethion) und P. Lips. 100 (Demetrios).

[7]) Veröffentlicht sind bis jetzt: BGU I 34; CPR I S 59; P. Goodsp. XI; P. Flor. I 71; P. Lips. 100; P. Preisigke Kairo 39; SPP XX 85, 89, 91, 92, 94, 95, 97, 98 und P. Vindob. Sijpesteijn 23.

[8]) In der Einleitung zu P. Goodsp. XI werden die nachstehenden Papyri, die auf diese Familie Bezug nehmen, genannt: P. Cairo Inv. Nr. 10465, 10467 und 10476 (= P. Preisigke Kairo 39). In der Einleitung zu P. Flor. I 71 werden die nachstehenden Papyri bezüglich dieser Familie genannt: P. Cairo Inv. Nr. 10467, 10476 (= P. Preisigke Kairo 39), 10486 (= P. Goodsp. XI), 10660, 10693; Papyrus Erzherzog Rainer. Führer durch die Ausstellung Nr. 303, 305, 308, 309 und 312. Was die letzten Papyri anbelangt, weiß ich nicht, welche Papyri nachher von Wessely und anderen veröffentlicht worden sind.

[9]) In der Einleitung zu P. Goodsp. XI ist dieser Papyrus zu Unrecht dem Jahre 333 oder 334 n. Chr. zugeschrieben worden.

[10]) Man vergleiche A. Degrassi, I Fasti Consolari dell'Impero Romano dal 30 avanti Cristo al 613 doppo Cristo.

[11]) Man vergleiche W. Liebenam, Fasti consulares imperii Romani, S. 125.

[12]) Man vergleiche O. Seeck, RE IX 1330ff. und U. Wilcken, Grundzüge, Einleitung, Seite LX.

[13]) Deshalb wird in SPP XX 95a die fünfzehnte Indiktion der ersten Indiktion und die sechzehnte Indiktion der zweiten Indiktion gleichgestellt. Die hier gemeinte 15. Indiktion läuft von Mitte Mai/Juli 340 bis Mitte Mai/Juli 341 n. Chr., die 16. Indiktion von Mitte Mai/Juli 341 bis Mitte Mai/Juli 342 n. Chr. Weil der Papyrus vom 14. 4. datiert ist, muß er unbedingt aus dem Jahre 342 n. Chr. herrühren (gegebenenfalls aus dem Jahre 343 n. Chr.). Im Jahre 342 n. Chr. aber fängt die siebzehnte Indiktion (= die zweite Indiktion) bereits an. Deshalb hat man die Gleichstellung durchgeführt.

Indiktion, sondern auch das Datum bei der Datierung eines Textes mit berücksichtigt werden. Deshalb kann man besonders bei den in Ägypten gefundenen Texten nicht erwarten, daß man, wenn das Datum fehlt, den Text auf *ein* Jahr genau datieren kann. Ich glaube aber in der Lage zu sein, die oben in Anmerkung 7 genannten Papyri genauer zu datieren. Die Papyri liegen zwischen der dreizehnten (SPP XX 89) und achten (P. Vindob. Sijpesteijn 23) Indiktion. Die siebente Indiktion fällt, wie sich aus P. Preisigke Kairo 39 und SPP XX 98 ergibt, in die Jahre 347/48 n. Chr. In P. Preisigke Kairo 39 wird die siebente Indiktion der dreiundzwanzigsten Indiktion gleichgestellt, und in SPP XX 95 die fünfzehnte Indiktion der ersten Indiktion und die sechzehnte Indiktion der zweiten Indiktion. Diese Gleichstellung vorausgesetzt und dem Umstand Rechnung tragend, daß SPP XX 89 in der fünfzehnten Indiktion ausgestellt ist (der Papyrus enthält eine Beschwerde eines Beamten über Nichtzahlung der Steuern der dreizehnten und vierzehnten Indiktion) und nach den Konsuln Antonius Marcellinus und Petronius Probinus datiert ist (also in das Jahr 341 n. Chr. gehört), gelange ich zur nachstehenden Datierung der folgenden Papyri[14]):

SPP XX 91	19. 2. 340 n. Chr.
SPP XX 94	340/41 n. Chr.
SPP XX 95c (15)	340/41 n. Chr.
SPP XX 95e (16)	24. 7. 341 n. Chr.
SPP XX 95a	14. 4. 342 n. Chr.
SPP XX 95f	28. 1. 344 n. Chr.
SPP XX 97	5. 10. 345 n. Chr.
SPP XX 95b	19. 2. 346 n. Chr.
SPP XX 92b	23. 4. 348 n. Chr.
SPP XX 92a	5. 5. 348 n. Chr.
P. Vindob. Sijpesteijn 23	27. 5. 349 n. Chr. (17)

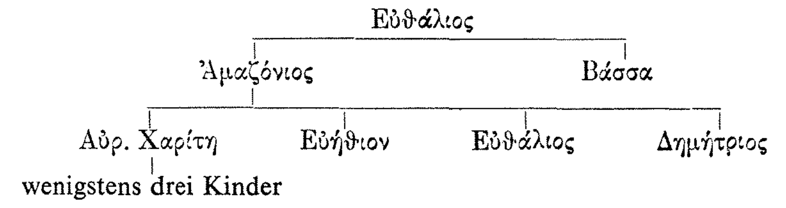
[14]) Nur annähernd können die nachstehenden Papyri datiert werden: BGU I 34: erste Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. (Die Herausgeber haben diesen Papyrus nicht datiert. Preisigke/Kiessling, Namenbuch, geben 2./3. Jahrhundert n. Chr. an. In der Einleitung zu P. Flor. I 71 wird das 4. Jahrhundert n. Chr. genannt.); CPR I S. 59: erste Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.; P. Flor. I 71: Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. (Dieser Papyrus ist jedenfalls früher als CPR I S. 59, weil der Vater der Charite noch lebt. Zu dieser Datierung stimmen auch die prosopographischen Daten, vgl. Johnson, a. a. O., S. 79.); P. Goodsp. XI: erste Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.; P. Lips. 100: erste Hälfte des 4. Jahrhundert n. Chr. und SPP XX 85: erste Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. (In diesem Papyrus werden verschiedene Indiktionen genannt; die früheste Indiktion ist die siebente und die letzte Indiktion ist die fünfzehnte.)

[15]) Die Papyri SPP XX 92 und 95 enthalten mehrere Quittungen, die von verschiedenen Personen in die Haushaltbücher der Euethion und Charite eingetragen wurden.

[16]) In SPP XX 95e hat der Herausgeber irrtümlicherweise ες″ ἰνδικ(τίωνος) geschrieben, gemeint wird selbstverständlich ιες″ ἰνδικ(τίωνος).

[17]) Den Papyrus Vindob. Sijpesteijn 23, einen der von mir herausgegebenen Wiener Papyri (= *Series Papyrologica Lugduno-Batava*, vol. XI), hatte ich auf Grund der Schrift auf das 4. Jahrhundert n. Chr. datiert, bevor ich den obenstehenden Aufsatz geschrieben hatte. Die richtige Datierung ist also: 27. 5. 349 n. Chr.

Wenn wir uns jetzt den Personen, die zu dieser Familie gehören, zuwenden, müssen wir zuerst einen Stammbaum der Familie aufstellen. Er sieht folgendermaßen aus:



Die Familie stammt aus Hermupolis Magna, wo sie, wie aus P. Flor. I 71 hervorgeht, im Viertel φρούριον λιβός wohnen. Ihre Besitztümer aber liegen zum größten Teil im Hermupolites, wie aus demselben Papyrus erhellt, und wo auch die meisten Papyri ausgegraben wurden. Ihre Ländereien liegen weit auseinander und auf den ganzen Nomos verteilt, wie das auch bei den Besitztümern der Apionen-Familie der Fall war. Zehn verschiedene Pagi werden genannt[18]), in welchen die Mitglieder der Familie Besitztümer haben, und zwar namentlich die folgenden Dörfer und Gebiete:

a) περὶ Ἄμμωνος καὶ ἐν τῷ ἕλει ἐπὶ τῆς νεκρικῆς διαβάθρας oder διώρυχος (SPP XX 98),
b) ἐν περιχώματι Μαγδώλων Μιρῇ (P. Preisigke Kairo 39),
c) Σενέβις (SPP XX 89),
d) Σιναπή (P. Vindob. Sijpesteijn 23) und
e) Σιναρχῆβις (P. Goodsp. XI).

Die Familie gehört zu den größten Grundeigentümern des Hermupolites, wie aus P. Flor. I 71 hervorgeht. Dieser Papyrus enthält eine Liste mit Namen von Grundbesitzern und ein Verzeichnis der Größe ihrer Besitztümer in jedem Pagus. Im Ganzen stehen auf dieser Liste 470 Personen verzeichnet. Die Größe des Grundbesitzes beträgt durchschnittlich 44 Aruren; nur acht Personen besitzen mehr als 500 Aruren[19]). Der Vater der Charite, Amazonios, gehört zu diesen Leuten, weil er bestimmt mehr als 500 Aruren besaß[20]). Seine Schwester Bassa besaß ein für eine Frau nicht unbeträchtliches Grundstück im fünften Pagus: 113 Aruren. Seine Kinder, Charite und Euethion, besitzen bei Lebzeiten ihres Vaters schon bedeutende Ländereien, mehr als die Durchschnittsgröße des Landbesitzes im Hermupolites[21]). Nach dem Tode des Vaters wird sein Grundbesitz zu dem seiner Kinder gekommen sein, wie Charite dann auch das väterliche Haus in Hermupolis geerbt hat (CPR I S. 59).

[18]) Nachstehende Pagi werden genannt: der 3., 4., 5., 6., 8., 9., 10., 11., 13. und 17. Pagus.

[19]) Das Landgut eines bestimmten Ammonios ist das größte, es umfaßt 1370 Aruren, die aber zwischen einer unbekannten Zahl von Erben verteilt werden müssen. Man vergleiche zu P. Flor. I 71 Johnson, a. a. O., S. 78ff.

[20]) Von dem Umstand abgesehen, daß ein Eintrag ganz verloren ging und ein anderer beschädigt ist (der Zehner ist verloren gegangen), beträgt der Grundbesitz des Amazonios fast 529 Aruren. Dazu kommen noch mehr als 10 Aruren δημοτικὴ γῆ.

Über die politische Gesinnung der Familie läßt sich Näheres nicht ermitteln. Von vornherein dürfen wir aber annehmen, daß die Familie konservativ war, weil ruhige und geordnete Zustände ihrem Reichtum am meisten förderlich waren. Die Steuern hat man immer pünktlich gezahlt und, wenn gegebenenfalls die Bauern ihren Verbindlichkeiten nicht nachkamen (SPP XX 89), wandten sich die Beamten an die Gutsbesitzerin. Wir können ruhig annehmen, daß die Familie römerfreundlich war, wenigstens kein starkes Nationalgefühl gehegt hat.

Das wichtigste Mitglied der Familie war Aurelia Charite. Auf diese Frau beziehen sich neun der veröffentlichten Papyri (auch die unveröffentlichten Papyri Cairo Inv. Nr. 10465 und 10467, vgl. P. Goodsp. XI, Einleitung, beziehen sich auf sie) und sie wird in zwei weiteren Papyri genannt. Schon zu Lebzeiten ihres Vaters besitzt sie mehr als 197 Aruren. Es sieht aus, als ob sie die Haupterbin ihres Vaters gewesen sei. Meines Erachtens dürfen wir das aus dem Umstand folgern, daß sie das Haus ihres Vaters in Hermupolis geerbt hat. Der Antritt der Erbschaft scheint mit Schwierigkeiten verbunden gewesen zu sein. Es ist eine bekannte Tatsache, daß man beim Erlangen einer Erbschaft Steuern zahlen mußte (die sogenannte ἀπαρχή[22])). Der in CPR I S. 59 veröffentlichte Papyrus enthält ein Darlehen der Charite. Sie leiht von einem bestimmten Aurelius Dios 640 Talente und gibt das vom Vater geerbte Haus zu Pfand[23]). Es sieht aus, als ob sie bei dem Antritt der Erbschaft nicht genügend Geld zur Verfügung hatte und gezwungen war es zu leihen, während sie sonst nicht an Geldmangel litt. Wenn sie in der achten Indiktion noch Geld für die *adaeratio* der sechsten Indiktion zu zahlen hat (P. Vindob. Sijpesteijn 23), dann müssen wir das mit Nachlässigkeit erklären, zumal es sich um einen ganz unbedeutenden Betrag handelt. Außer Grundbesitz hat der Reichtum der Charite (und damit der Reichtum der Familie) aus Geld bestanden. In dem unveröffentlichten Papyrus Cairo Inv. Nr. 10465 erhält sie 1200 Talente zurück, die sie dem Sohn des Anubion geliehen hat, und in dem ebenfalls unveröffentlichten Papyrus Cairo Inv. Nr. 10467 stellt sie dem

[21]) Für Charite werden mehr als 197 Aruren verzeichnet, aber der Papyrus ist an dieser Stelle beschädigt und es ist unmöglich, den Eintrag des 13. Pagus zu lesen. Dazu kommen noch 61 Aruren δημοτικὴ γῆ. Euethion besitzt mehr als 56 Aruren Privatbesitz und mehr als 6 Aruren δημοτικὴ γῆ.

[22]) Man vergleiche U. Wilcken, Griechische Ostraka I S. 345f.; H. Kreller, Erbrechtliche Untersuchungen auf Grund der graeco-aegyptischen Papyrusurkunden, S. 98ff.; J. F. Gilliam, The Minimum Subject to the Vicesima Hereditatium, *Am. Journ. of Philology* 73 (1952) 397ff.

[23]) Die präzise Beschreibung des Hauses weist auch auf eine reiche Familie hin. Das Haus ist mit vielen Bequemlichkeiten ausgestattet; es enthält eine Bogenhalle, einen Keller, eine Scheune zum Aufbewahren des Grünfutters und einen Brunnen von gebrannten Steinen.

Sarapion eine Quittung für eine Zahlung aus[24]). Sie war eine gebildete Frau, was schon aus dem Umstand hervorgeht, daß sie sogar schreiben konnte[25]). Sie war Mutter von mindestens drei Kindern, weil sie, wie in SPP XX 98 erwähnt wird, ohne Vormund ihre Geschäfte erledigt χρηματίζουσα δικαίῳ τέκνων[26]). Ein Sohn von ihr wird vermutlich in CPR I S. 59 erwähnt; das Haus, das Charite von ihrem Vater geerbt hat, grenzt im Osten an den Besitz eines Sohnes einer bestimmten Charite, wahrscheinlich unserer Charite. In den auf uns gekommenen Papyri wird nirgendwo über einen Mann der Charite gesprochen. Sie handelt ihre Sachen selbständig und alleine ab. Anscheinend ist Charite eine Witwe. Mit diesem Umstand kann auch die Tatsache zusammenhängen, die aus zwei Papyri hervorgeht, daß sie ihre Ländereien vermietet und nicht selbst bearbeitet[27]). Die anderen auf sie bezüglichen Papyri beziehen sich auf Steuern, die Charite bezahlt hat, teilweise in Geld, teilweise in natura. Sie bestätigen die für uns bereits bekannte Tatsache, daß die *annona* meistens zum Teil eine Sachleistung, zum Teil eine Geldleistung war[28]). Auch aus den gezahlten Beträgen erhellt, daß der Besitz der Charite nicht unbedeutend gewesen ist. Charite hat die Bücher gut führen lassen. Diese Tatsachen dürfen wir aus SPP XX 95 erschließen. Dieser Papyrus enthält sechs verschiedene Quittungen über gezahlte Steuern, die sich über mehrere Jahre erstrecken und alle von verschiedenen Personen geschrieben wurden. Demnach hat Charite die Bücher nicht selber geführt, sondern ein Untergebener hat diese Sachen für sie erledigt. Auch die anderen Papyri werden in ihrem Haus aufbewahrt gewesen sein[29]).

---

24) Andere Mittel zur Erhöhung des Reichtums, und zwar Sklaven, Handel und Gewerbe (vgl. van Groningen, a. a. O., S. 12), werden in den bewahrten Texten nicht genannt.

25) Wie aus SPP XX 98 hervorgeht, konnte Aurelia Charite schreiben. Es gibt in Ägypten nur ganz wenige Menschen, die eine Schreibfertigkeit aufweisen, wenn sie überhaupt schreiben können, vgl. E. Majer Leonhard, Ἀγράμματοι. Es ist ein überaus merkwürdiger Umstand, daß eine Frau schreiben kann. In dem von Prof. van Groningen publizierten Archiv werden 82 Personen genannt. Die meisten Männer sind der Schreibkunst fähig, nicht aber die Frauen.

26) Der Umstand, daß Aurelia Charite schreiben kann, hat nichts damit zu tun, daß sie ohne Vormund auftreten darf, vgl. R. Taubenschlag, The Law of Greco-Roman Egypt in the Light of the Papyri, S. 177, Anm. 34.

27) P. Preisigke Kairo 39 enthält ein Pachtangebot eines Militärs der Garnison in Hermupolis für 15 Aruren; SPP XX 98 zeigt, daß Charite einen Teil ihres Grundbesitzes an einen Militär der Garnison von Hermupolis verpachtet hat.

28) Die *annona* wird jährlich in drei Terminen gezahlt, entweder sofort dem Beamten des Nomos, der mit der *annona* beauftragt war, oder aber den Kommandanten der Truppenabteile, die in Antaeopolis, Antinoopolis und Hermupolis stationiert waren. Die Sachleistungen bestehen, wie aus den Angaben in den Quittungen hervorgeht, hauptsächlich aus Wein, Fleisch, Kleidern, verschiedenen Arten von Getreide, Spreu und Grünfutter. Außer den ordentlichen Geldleistungen werden in den Quittungen auch Frachtgelder und einmal ein Zuschlag (vermutlich für die Steuereintreiber) genannt. Man vergleiche Johnson, a. a. O., S. 134ff.

29) Ein Archiv wird meistens gefunden im Wohnort des letzten Besitzers. In unserem Fall war die letzte Besitzerin, wie ich glaube, Aurelia Charite. Es sieht aus, als ob ihre Kinder kein Interesse daran gefunden hätten, die auf die Familie bezüglichen Papyri aufzuheben. Wir haben keinen

Bezüglich ihrer Geschwister läßt sich nur ganz wenig sagen. Euethion[30]) wird in P. Flor I 71 (Liste der Grundbesitzer des Hermupolites) und BGU I 34 (Liste von Einkünften und Ausgaben) genannt. Außerdem haben wir noch zwei Quittungen, die ihr für gezahlte Steuern ausgestellt wurden (SPP XX 92)[31]). Der Bruder Demetrios steht auf einer Liste von Steuerzahlern verzeichnet. Es wird bestätigt, daß er 45 Pfund Gerste gezahlt hat[32]). Aus SPP XX 85 geht hervor, daß dem Bruder Euthalios etwas gezahlt worden ist, aber der Betrag ging verloren[33]). Weiteres läßt sich über diese drei Personen nicht sagen.

Schließlich sei mir noch eine Bemerkung über diese Familie gestattet. Vielleicht hat sich jemand beim Lesen der obenstehenden Zeilen über die eigentümlichen Namen der Mitglieder dieser Familie gewundert. Tatsächlich sind die Namen ziemlich ungewöhnlich. Zwar sind die Namen aus dem Griechischen leicht zu erklären und geben somit einen Hinweis auf den sozialen Stand der genannten Personen, sie kommen außer in den hier genannten Texten fast nicht vor.

Bei Pape/Benseler[34]) findet man für Ἀμαζόνιος die folgenden Bedeutungen: a) amazonisch, b) einen Beinamen Apollons (Paus. 3, 25, 3) und c) den Namen eines Monats (Dio Cassius 72, 15). Der Eigenname Ἀμαζόνιος aber wird dort nicht verzeichnet. In den Papyri bin ich dem Namen Ἀμαζόνιος sonst noch einmal begegnet (Bankakten aus dem Fayûm 4, 8). Dreimal fand ich die weiblichen Parallelen Ἀμαζόνιον (P. Oxy. 1542 und 1750) und Ἀμαζονία (P. Oxy. 43, Verso I, 22). Außer als Namen einer Insel (Ptol. 7, 4, 12) fand ich den Namen Βάσσα nicht. Der Name Charite ist besonders charakteristisch. Daß sie in den Papyri abwechselnd Aurelia Charite oder einfach Charite genannt wird, bedeutet nur, daß man schon zu dieser Zeit der Benennung Aurelia/Aurelius weniger Wert beilegte. Obwohl es viele Namen gibt, die

---

Papyrus, in welchem die Kinder der Charite genannt werden (wir wissen überhaupt nicht, ob die Geschwister der Charite Nachkommenschaft gehabt haben).

30) Euethion ist ein weiblicher Eigenname. In dem Führer durch die Ausstellung, S. 94 (Papyrus Nr. 306) wird von Εὐήθιος Ἀμαζονίου gesprochen, als wäre Euethios ein Sohn des Amazonios, aber das beruht entweder auf einem Lesefehler oder auf einem Schreibfehler. Eigennamen auf -ion sind meistens weiblich, und in BGU I 34, Rekto III 21 steht: δι(ὰ) Εὐηθίου ἀποσφραγισάσης.

31) SPP XX 92 enthält ein Stück eines Haushaltsbuches, das sich auf Euethion bezieht und zwei unverzüglich auf einander folgende Einträge enthält, aber vermutlich im Hause der Charite aufbewahrt worden ist.

32) Die Identifikation des Demetrios als Sohn des Amazonios beruht ausschließlich auf der Seltenheit des Namens Amazonios.

33) Euthalios trägt den Namen seines Großvaters. Auch in Ägypten war es sehr üblich, dem Enkel den Namen des Großvaters zu geben und Generationen hindurch in einer Familie nur zwei Namen zu verwenden, vgl. V. Martin, Relève Topographique des Immeubles d'une Métropole, *Recherches de Papyrologie* 2 (1962) 37ff. Die falsche Lesart Εὐθάλ⟨λ⟩ου in P. Flor. I 71, 94 hat Wilcken (*Archiv* 4 [1908] 452) schon berichtigt: Εὐθαλ⟨ί⟩ου.

34) W. Pape-G. Benseler, Wörterbuch der griechischen Eigennamen.

von dem Wort χάρις abgeleitet sind[35]), findet sich der Name Χαρίτη nicht darunter. Den weiblichen Namen Εὐήθιον habe ich nirgendwo gefunden, obwohl die männliche Parallele Εὐήθιος ziemlich oft in den Papyri und anderswo auftritt[36]). Der Name Εὐθάλιος schließlich kommt des öfteren vor[37]), gehört aber nicht zu den häufig benützten Namen.

Meine Studien und die Beschreibung der Familie der Aurelia Charite haben vielleicht keine epochemachenden Tatsachen ins Licht gestellt, aber immerhin sind uns einige Menschen im Alltagsleben des alten Ägypten ein wenig näher gerückt. Zugleich hoffe ich, die in der Einleitung angekündigten sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Aufschlüsse für das frühbyzantinische Ägypten dem Leser nicht schuldig geblieben zu sein.

---

[35]) Wir finden: Χαρέας, Χάρης, Χαρίδημος, Χαρῖνος und viele andere. In SB 8000 steht ein Brief eines bestimmten Gelasios an seine Schwester (= Ehefrau) Isidora aus dem 4. Jahrhundert n. Chr.: Wilcken, *Archiv* 12 (1937) 92. Die Herausgeberin (*Aegyptus* 15 [1935] 253) schlägt das 3. Jahrhundert n. Chr. vor. In Zeile 8 wird eine Charite (Schwester der Isidora) genannt. Es ist in Bezug auf die Seltenheit des Namens Charite möglich, daß es sich um dieselbe Person handelt, aber die ganze Situation ist derart verzwickt, daß ein klares Verständnis nicht möglich ist. Meines Erachtens handelt es sich nicht um dieselbe Person.

[36]) Den Namen Euethios finden wir u. a. in P. Cairo Maspero 67319; P. Columbia 20, passim; P. Lond. IV 1419, 22 und P. Oxy. 2187, 10 und 20. Pape/Benseler erwähnen einen Bischof namens Euethios.

[37]) Der männliche Eigenname Euthalios kommt mehrfach vor, z. B. Libanios, Epist. 48, S. 25; 127, S. 262; Neilos, Epist. 3, 40; Prokopios, Bell. Goth. 2, 2. In den Papyri begegnet dieser Name u. a. in PSI 831.

OTTO MAZAL / WIEN

DER GRIECHISCHE UND BYZANTINISCHE ROMAN IN DER FORSCHUNG VON 1945 BIS 1960

Ein Literaturbericht

In wenigen Gebieten der antiken Literaturgeschichte hat sich das Bild, das sich die Forschung von einem bestimmten literarischen Genus gemacht hat, im Laufe des letzten halben Jahrhunderts so sehr verändert, wie beim griechischen Roman. Papyrusfunde haben bisher anscheinend feststehende Datierungen und chronologische Abfolgen umgestoßen, aber auch neue Probleme aufgeworfen. Gleichzeitig erfolgte eine völlige Neubeurteilung des Romans, der von einem geringgeschätzten Produkt der Spätantike zu einem durchaus im Hellenismus wurzelnden Genus aufrückte und dessen Verbreitung heute allgemein in die Zeit vom 2. vorchristlichen bis zum 3. nachchristlichen Jahrhundert angesetzt wird. Die neuen Einsichten in die zeitliche Aufeinanderfolge der einzelnen Autoren und die neugefundenen Texte brachten erneut auch die Frage nach dem genetischen Ursprung des Romans ins Rollen, an der sich in gewissem Sinn auch noch heute die Geister scheiden, wenngleich die Kenntnis der einzelnen Motivströme und „Vorläufer" durch Einzeluntersuchungen sehr vertieft wurde. Nicht zuletzt ist auch eine Ausweitung der Forschung über den Roman festzustellen; sie widmet sich nicht nur den eigentlichen Liebesromanen, sondern untersucht auch die romanhafte Tradition in der historischen, biographischen, mythologischen, philosophischen Literatur und verfolgt deren Fortleben in der christlichen romanhaften Literatur.

Das Aufblühen der byzantinischen Studien hat auch für den byzantinischen Roman wertvolle Bereicherung gebracht. Hier ist es vor allem der volkstümliche Roman, zu dem zahlreiche Publikationen erschienen sind, während der gelehrte Roman des 12. Jahrhunderts in der Forschung ein wenig zurückgetreten ist.

Der vorliegende Forschungsbericht setzt es sich zur Aufgabe, die Literatur der Jahre 1945—1960 zum griechischen und byzantinischen Roman darzubieten. Diese Zeitspanne brachte nach den dunklen Jahren des zweiten Weltkrieges ein kräftiges Aufleben der klassischen Studien und damit wichtige Erkenntnisse zum behandelten Gebiet. Somit erscheint eine Übersicht und eine Besinnung auf Standorte und Gesichtspunkte gerechtfertigt. Eine umfassende Darstellung des Romans — etwa als Pendant zu Erwin Rohdes bekanntem Buche — ist noch nicht geschrieben und kann vielleicht noch nicht geschrieben werden. So hat eine Zusammenfassung der neuesten Arbeiten neben der Aufgabe der leichteren Orientierung über das Geleistete wohl

auch den Wert, die Ausgangspunkte der weiteren Forschung aufzuzeigen. Mein Ziel war es dabei, dem Interessierten den Inhalt der einschlägigen Schriften in mehr oder weniger knappen Strichen darzubieten; wenn auch an gegebener Stelle ein Wort der Kritik zu sagen sein wird, so habe ich mit Absicht subjektive Beurteilung möglichst im Hintergrund gehalten.

Der Rahmen der behandelten Literatur ist etwas weiter gespannt. Es wurden auch Autoren aufgenommen, in deren Werk romanhafte Elemente enthalten sind, ohne daß ihr Oeuvre als Ganzes als Roman anzusprechen wäre. Andererseits verlangt das Thema eine gewisse Straffung und Zurückhaltung, um nicht den Rahmen des zur Verfügung stehenden Raumes zu sprengen. Die einzelnen Arbeiten werden je nach ihrer Bedeutung knapper oder ausführlicher besprochen; von einer Behandlung der Rezensionen mußte abgesehen werden. Dem Ideal der Vollständigkeit wurde nachgestrebt, soweit nicht Gründe der Brauchbarkeit dagegen sprachen oder Arbeiten mir nicht zugänglich waren; ich hoffe, nicht allzu oft etwas übersehen zu haben.

Die Gliederung des Stoffes wurde nach folgendem Schema vorgenommen:

I. Der griechische Roman

1. Arbeiten über den Roman im allgemeinen.
2. Der historische Roman (Xenophons Kyrupädie, Ktesias, Onesikrit, Chares, Kleitarch, der Alexanderroman, Nikolaos von Damaskos, Philostrats Apolloniusvita; der Aesoproman).
3. Der mythologische Roman (Diktys, Dares, Synesios).
4. Reiseroman und Utopien (Theopomp, Hekataios von Abdera, Euhemeros, Jambulos, Antonios Diogenes, Lukians Vera Historia).
5. Der Liebesroman (Ninos-Roman, Chione-Roman, Chariton, Xenophon von Ephesos, Jamblichos, Apollonios von Tyros, Achilleus Tatios, Longos, Heliodor, Papyri).
6. Der komisch-satirische Roman (Lukios von Patrai, Lukians Eselroman).
7. Der christliche Roman (Die Acta, die Clementinen).

II. Der byzantinische Roman

1. Johannes von Damaskos: Barlaam und Joasaph.
2. Der Roman in der Reinsprache des 12. Jahrhunderts (Theodoros Prodromos, Konstantinos Manasses, Niketas Eugenianos, Eustathios Makrembolites).
3. Der Roman in der Volkssprache (Digenis Akritas, Belisarroman, Kallimachos und Chrysorrhoe, Belthandros und Chrysantza, Lybistros und Rhodamne, Phlorios und Platziaphlora, Imberios und Margarona).

Innerhalb der Behandlung der einzelnen Romane wurde folgende Ordnung beobachtet: Ausgaben, Übersetzungen, Handschriften und Textgeschichte, Monographien und Arbeiten über den Autor oder das Werk im allgemeinen, Arbeiten über Einzelprobleme literaturgeschichtlicher oder textkritischer Art, Nachleben. Für Arbeiten über das gleiche Gebiet entscheidet die chronologische Reihenfolge des Erscheinens.

I. Der griechische Roman

1. Der griechische Roman im allgemeinen

Im behandelten Zeitraum erschienen keine eigentlichen Forschungsberichte über den antiken Roman. Die jährliche Literatur wird in gewohnter Zuverlässigkeit in der bekannten Bibliographie „*L'Année philologique*" dargeboten; daneben erschienen eine Reihe von regionalen Bibliographien und Dokumentationen, die hier aufzuzählen aber zu weit führen würde.

F. Zimmermann: Zum Stand der Forschung über den Roman der Antike. Gesichtspunkte und Probleme, in: *Forschungen und Fortschritte* 26 (1950) 59—62.

Der Verfasser zeichnet eine Geschichte der Forschung zum Roman seit Erwin Rohde in großen Umrissen und macht auf die eigene Tragik dieses Forschungszweiges aufmerksam. Gelang es Rohde nicht, eine befriedigende Entwicklung des Romans zu geben, da er noch in ablehnender Kritik befangen war und chronologische Anhaltspunkte fehlten, schlug auch der Versuch fehl, durch Vergleichung von Romanpartien die Chronologie zu erfassen oder Zeugnisse antiker Rhetoren heranzuziehen. Ebenso falsch war die Betrachtung der Rhetorenschule als Wiege des Romans. Eine Wendung trat seit U. Wilckens Publikation des Ninosromans, 1893, ein, wobei die Papyri in entscheidender Weise die Chronologie der Romane korrigierten. Im Gegensatz zum Historizismus steht O. Schissels literarästhetische Betrachtung, deren Verdienst die Hervorhebung des künstlerischen Eigenwertes der Romandichtungen war. Im Gefolge dieser Anschauung entstanden die Arbeiten Martin Brauns, Hermann Riefstahls und Georg Rohdes, die zur Berichtigung der Fehlurteile der Vergangenheit beitrugen. Zimmermann wendet sich gegen die Überschätzung einzelner Elemente, wie dies Kerényis Buch in religionsgeschichtlicher Weise tut. Erfreulich ist die Einbeziehung der apokryphen Apostelakten in die Romanforschung. Eine Grundlage der weiteren Forschung ist nach Z. die Erarbeitung kritischer Ausgaben der einzelnen Autoren, die besonders im deutschen Sprachbereich noch teilweise fehlen.

E. H. Haight: Notes on recent publications about the ancient novel, in: *Class. Weekly* 46 (1953) 233—237.

Eine Besprechung einiger neuerer Arbeiten zum Roman.

R. A. Pack: The Greek and Latin literary Texts from Greco-Roman Egypt. Ann Arbor 1952 (*Univ. of Michigan. Gen. Library Publ.* 8).

Eine sehr verdienstvolle Zusammenstellung der griechischen und lateinischen literarischen Papyri, mit Angaben von Fundort, Datierung, Publikation und Literatur. 1923 hatte C. H. Oldfather sein Repertorium der griechischen Papyrusfragmente

veröffentlicht; dazu erschienen für die Jahre 1922—1938 von E. Reggers und für die Zeit 1920—1945 von L. Giabbani ergänzende Verzeichnisse. Infolge des gewaltig anschwellenden Materials war das Bedürfnis nach einem neuen Gesamtverzeichnis dringend. Wohl ist — nach einem Ausspruch W. Schubarts — ein derartiges Buch bereits im Zeitpunkt seines Erscheinens überholt, doch tut dies seiner Nützlichkeit keinen Abbruch. Gerade die Romanforschung wurde und wird durch die Papyrusfunde in entscheidender Weise gefördert. Es mag daran erinnert werden, daß die Romanpapyri zweimal eine spezielle Publikation erfuhren (Lavagnini 1922, Zimmermann 1936). Pack registriert zuerst die bestimmten Verfassern zuweisbaren Fragmente, in einer zweiten Reihe die Adespota, die nach Literaturgattungen untergeteilt sind. Romanpapyri sind darin unter den Nummern 1—2 (Achilleus Tatios), 50 (Antonios Diogenes), 151 (Ps.-Kallisthenes), 156—158 (Chariton), 1437 (Dares), 240 (Diktys), 2041, 2042, 2072 (Ninos-Roman), 2043 (Tefnut), 2044 (Sesonchosis-Roman), 2045 (Glauketes-Roman), 2046 (Herpyllis-Fragment), 2047, 2048 (Metiochos-Parthenope), 2049—2067 (anonyme Fragmente) zu finden.

In unserer Berichtszeit erschienen einige Sammelbände mit Übersetzungen antiker Romane.

Romans grecs et latins. Textes présentés, traduits et annotés par P. GRIMAL. Paris 1958 (*Bibl. de la Pléiade* 134).

Grimal hat es sich zum Ziele gesetzt, in einem Band die bedeutendsten antiken Romane in französischer Übersetzung zusammenzufassen und einem breiteren Publikum gleichsam eine „Summe" des Romans vorzulegen. Auf eine allgemeine Einleitung (cf. unten) folgen die Übersetzungen von: Petron, Apuleius, Chariton, Heliodor, Longos, Achilleus Tatios, Philostrats Vita des Apollonios von Tyana, Lukians Vera historia und der Confessio S. Cypriani. Xenophon von Ephesos wurde mit Absicht übergangen, da sein Werk nur ein „Romanskelett" darstelle. Vor jeder Übersetzung steht eine spezielle Einleitung, die über die Bedeutung des Werkes und dessen Editionen referiert.

Il Romanzo classico. A cura di Q. CATAUDELLA. Florenz 1958.

Ein ähnlich umfangreiches Unternehmen in italienischer Sprache stellt dieser Sammelband dar. Die Übersetzungen stammen von verschiedenen Autoren: Ninos-Roman (A. Angelini), Antonios Diogenes, Chariton, Xenophon von Ephesos, Jamblichos, Lukians Vera Historia (B. Nuti) und der Eselsroman (A. Angelini), Achilleus Tatios (Q. Cataudella), Longos (G. Balbini), Heliodor (A. Angelini), Petron (A. Cesareo und N. Terzaghi), Apuleius (E. Carlesi), Apollonios von Tyros (G. Balbini). Die italienische Sammlung ist somit reicher als die französische; doch bemerkt man das Fehlen des mythologischen Romans (Dares, Diktys) oder christlicher Romane. Die Übersetzungen beruhen auf den besten Textausgaben und sind von knappen erklärenden Noten und summarischen Erörterungen begleitet. Cataudella steuerte das Vorwort bei, in dem er die Fragen der Chronologie und der Entstehung des Romans behandelt. Er glaubt eher an den Einfluß der Rhetorenschule

als an schöpferische Neuerung einzelner Autoren. Eine Zusammenfassung der Texte ist jedenfalls für die Kenntnis des antiken Romans in breiteren Publikumskreisen sehr nützlich und wegbereitend.

An kleineren Sammlungen von Texten in Übersetzungen sind zu nennen:

Three Greek Romances, transl. and with introd. by M. HADAS. Garden City 1953 (mit den Romanen des Longos, Xenophon Ephesius und den Euböischen Jägern des Dion Chrysostomos).

F. STOESSL: Antike Erzähler von Herodot bis Longos. Zürich 1947 (Manesse-Bibliothek der Weltliteratur).

Wir wenden uns nun den monographischen Arbeiten über den Roman zu bzw. der Literatur, die allgemeine Probleme der Romanforschung anschneidet.

K. KERÉNYI & TH. MANN: Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel, hrsg. zum 70. Geburtstag des Dichters. Zürich 1945 (*Albae Vigiliae* N. F. 2).

Der interessante Briefwechsel berührt nur am Rande unser Thema. Er datiert vom 27. Jänner 1934 bis zum 3. Februar 1945, und es geht in ihm — neben allem Persönlichem und dem bemerkenswerten Treffen zweier verwandter Geister — um Kerényis Anliegen, zu den „höchsten, den mythischen Realitäten" vorzustoßen. Seine These vom Ursprung des Romans aus dem Mythos, im besonderen aus dem Isis-Osiris-Mythos, vertritt K. auch hier, ebenso wie die These vom Entwicklungsablauf Mythos — Wundererzählung — bürgerliche Erzählung. In Manns Werk (cf. Buddenbrooks, Zauberberg, Joseph) sieht K. die Rückkehr des Romans zu seinem Urquell. Auch Mann entdeckt Zusammenhänge seines Werkes mit dem spätantiken Roman. In den Briefen, in denen auch die leidvolle Zeitgeschichte ihren Ausdruck findet, können wir einen Blick in die Werkstatt sowohl des Dichters als auch des Philologen werfen und ihr Ringen um die verschiedensten Fragen verfolgen. In seinem letzten Brief wendet sich K. scharf gegen Wilamowitz und seine Schule der historischen Philologie.

TH. SINKO: De ordine quo erotici scriptores Graeci sibi successisse videantur, in: *Eos* 41 (1940—46 [1946]) 23—45.

Nach Streiflichtern auf die Reihung der Erotiker Antonios Diogenes, Jamblichos, Xenophon Ephesius, Heliodor, Achilleus Tatios, Longos und Chariton in der Forschung von Rohde bis Kerényi geht der Verf. zur Diskussion der Argumente über die Chronologie über. Er schließt Antonios Diogenes aus der Reihe der Scriptores erotici aus, da er die Erlebnisse eines Geschwisterpaares zum Inhalt hatte und auch der Verbreitung neupythagoreischen Gedankengutes diente; er ist in das 1. Jh. n. Chr. zu datieren. Chariton wird unter Verweis auf den noch nicht ausgeprägten Attizismus, den aber bereits vorhandenen Kontakt mit den Sophisten des 2. Jh.s und unter Berücksichtigung der Papyri des 2. Jh.s in das 1. Viertel des 2. Jh.s gesetzt. Als nächster folgt Xenophon von Ephesos, sichtlich ein Nachahmer und Nacheiferer Charitons. Sinko lehnt die These von der Epitomierung des Xenophon ab und sieht die vorliegende Fassung als das ursprüngliche Werk an. Die Zeit des Jamblichos ist

durch dessen autobiographische Angaben zwischen 166 und 180 festgesetzt; er zeigt sich bereits als voll ausgebildeter Attizist und Sophist. Longos möchte Sinko ebenfalls ins 2. Jh. datieren, da die bukolische Idylle am besten in die Zeit der Antonine passe. Noch in das ausgehende 2. Jh. fällt Achilleus Tatios. Dem Heliodor schreibt S. das Verdienst zu, den ursprünglichen Charakter des Liebesromans, den dieser durch die Nachahmung verschiedenster Vorbilder (wie der Komödie durch Xenophon von Ephesos, der Bukolik durch Longos, des Mimos durch Achilleus Tatios) verloren hatte, wiederhergestellt und gerettet zu haben. Hinsichtlich der Datierung des Heliodor schließt sich S. der Ansicht Garins an und verweist Heliodor in die Zeit von 220—250. Der Aufsatz schließt mit einem Hinweis auf das Aufgehen des griechischen im christlichen Roman.

G. Schnayder: O greckiej fantastyki podrozniczej, in: *Meander* 2 (1947) 416—472.

R. Helm: Der antike Roman. Berlin 1948 (Handbuch der griechischen und lateinischen Philologie). 2. Aufl. Göttingen 1956 (*Studienhefte zur Altertumswissenschaft* 4).

Das Büchlein will eine Lücke füllen, da eine moderne zusammenfassende Darstellung über den Roman fehlt. Es ist aber nur eine erste Einführung, keine erschöpfende Monographie. Die systematische Disposition vermittelt raschen Überblick (leider ist der Druck etwas unübersichtlich); breiten Raum nehmen jeweils die Inhaltsangaben ein, während literarhistorische, stilkritische und textgeschichtliche Angaben zu knapp gehalten sind. Verdienstvoll ist die Einbeziehung von romanhafter Literatur im weiteren Sinn. Den Ursprung des Romans sieht H. im Epos, wozu noch Beiträge von Seiten der neuen Komödie, des Mimos und mündliche Berichte über Reisen und Kriegszüge der hellenistischen Zeit traten. Einen genetischen Unterschied zwischen Roman und Novelle leugnet der Verfasser. Historiographie und Roman sind für ihn Geschwister. An der Spitze der behandelten Schriften steht Platons historisch-philosophischer Roman im Timaios und Kritias. Es folgen die historischen Romane: Xenophon (Kyrupädie), Onesikrit, Alexanderroman (den Briefroman als Grundstock lehnt H. ab), Ninosroman, Sesonchosisroman; weiters die mythologischen Romane (Diktys, Dares, Hegesianax, Anonymes, Synesios) und die Reiseromane und Utopien (Theopomp, Hekataios von Abdera, Amometos, Timokles, Euhemeros, Jambulos). Antonios Diogenes wird als Mischung von Reise-, Abenteuer- und Liebesroman erklärt. Die eigentlichen Liebesromane setzt H. in folgende chronologische Abfolge: Jamblich (2. Jh. n. Chr.), Chariton (2. Jh.), Heliodor (möglicherweise identisch mit dem Bischof von Trikka, also im 4. Jh.), Xenophon von Ephesos (als Nachahmer Heliodors im 4. Jh.), Achilleus Tatios (ebenfalls Nachahmer Heliodors, 4. Jh.), Apollonios von Tyros (lat. Fassung 7. Jh., griechisches Original ungewiß), Longos (Zeit ungewiß). Zuletzt behandelt H. die Fragmente (Chione, Kalligone, Antheia, Parthenope). Im nächsten Abschnitt folgen die christlichen Romane (die apokryphen Acta und die Clementinen); hierauf die romanhafte Biographie (Porphyrios' Pythagoras- und Plotinvita, Philostrats Apollonios von Tyana), dann die Romanparodie Lukians (Vera historia); den Abschluß bildet die Besprechung der komisch-satirischen Romane (Petron, Lukios/Apuleius). Wie zu beobachten, werden alte Irrtümer der Chronologie noch weitergeschleppt. Auch ist eine Darstellung des Äsopromans zu vermissen. Immerhin ist das instruktive Büchlein eine willkommene Hilfe für den Studierenden der antiken Literaturgeschichte.

F. Altheim: Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum. 2 Bde., Halle 1948 (Tübingen 1950).

Das Werk wird von dem Bestreben getragen, die engen Grenzen der bisherigen Altertumswissenschaft zu sprengen und eine weitere Schau, unter Einbeziehung der orientalischen und nordeuropäischen Völker, zu bieten. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt im 3. und beginnenden 4. Jahrhundert, der Akzent auf der Literatursoziologie. Der erste Teil ist dem Roman als bezeichnender Literaturgattung der späteren Antike gewidmet. Dessen erster Abschnitt trägt den Titel „Roman und Dekadenz", der Wesen, Wirkung und soziologischen Hintergrund des Romans zum Inhalt hat; da er 1951 in erweiterter Fassung als selbständige Publikation erschienen ist, soll er weiter unten volle Besprechung erfahren. Der zweite Abschnitt, von Ursula Schneider-Menzel verfaßt, gibt eine ausführliche Würdigung der Babyloniaka des Jamblich (vgl. an entsprechender Stelle), der dritte ist Heliodor gewidmet (vgl. ebenfalls unten). In den übrigen Kapiteln des zweibändigen Werkes werden religionsgeschichtliche Probleme, die Geschichtsschreibung, die neuen Völker und deren Literaturen untersucht; dies gehört jedoch nicht mehr in den Rahmen des vorliegenden Berichtes.

Unter den Faktoren, die zur Entstehung des griechischen Romans beitrugen, hat zweifellos die Geschichtsschreibung eine große Rolle gespielt. Zu diesem Problem gibt einen Beitrag der Artikel:

M. Hadas: III Maccabees and the tradition of patriotic romance, in: *Chronique d'Égypte* 24 (1949) 97—104.

Den Einfluß der Historiographie verraten insbesondere die ältesten erhaltenen Romane, der Ninosroman und Chariton; besonders ersterer kann als „hagiographische" Literatur eines unterdrückten Volkes aufgefaßt werden. Die Erscheinung, daß ein unterjochtes oder herabgesunkenes Volk in seinen Schriften sich seine große nationale Vergangenheit vor Augen führt, war nicht einmalig im Hellenismus. Ein gutes Beispiel eines patriotischen Romans ist das apokryphe III. Makkabäerbuch, wohl aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., in dem vom beabsichtigten Massaker der alexandrinischen Juden durch Ptolemaios IV. Philopator und deren wunderbarer Rettung berichtet wird. Es zeigen sich eine Anzahl Parallelen zu den übrigen Romanen: echter historischer Hintergrund, quasi-judizieller Prozeß, überhöhte Rhetorik, Übertreibungen, literarische Anspielungen, das religiöse Element, Briefe. Nur das erotische Element und der persönliche Held fehlen. Der Zweck des Buches lag in

der Erbauung und Ermunterung; vielleicht spiegelte es wirklich ein historisches Ereignis wider.

Dasselbe Thema greift der Verfasser auf im Artikel: „III Maccabees and Greek Romance“, in: *The Review of Religion*, 13 (1949) 155–162.

Th. Sinko: Narrationes amatoriae Graecorum quatenus cum nova comoedia cohaereant, in: *Bulletin de l'Inst. Archéol. Bulgare* (Sofia) 16 (1950 = *Serta Kazaroviana* 1) 143–149.

Der Verfasser will einen Beitrag zum Ursprungsproblem des Romans geben; er skizziert zunächst verschiedene Lösungsversuche seit D. Huets „Epistula de origine fabularum romanensium“ (1670). Er lehnt die auf Grund der Ähnlichkeit mit dem Märchen postulierte Herkunft aus dem Orient ab und verweist auf die Eigenständigkeit der griechischen Literatur. Aber auch die Ableitung aus der degenerierten ionischen Historie verwirft er; den Hebel setzt er bei der Analyse der Berichte von griechischen und lateinischen Rhetoren über die verschiedenen Arten der narrationes an. Fundamental ist die Einleitung der historia in ἀληθής, ψευδής und ὡς ἀληθής ἱστορία. Nach Erläuterung verschiedener Einteilungsprinzipien führt uns S. zu Cicero und der Klassifizierung in fabula, historia und argumentum und zitiert des längeren die Definition des „genus narrationis, quod in personis positum est“. An Hand der Inhaltsangabe der „Andria“ des Terenz will S. nachweisen, daß hier – wie in allen Komödien – in auffallender Übereinstimmung die Vorschriften des oben zitierten genus narrationis gewahrt sind. Daraus will S. die Neue Komödie als Quelle des Liebesromans erschließen. Das tragische Kolorit sei ein Erbe der Euripideischen Tragödie, der ja die Neue Komödie viel verdankt, während die zentrale Stellung des Eros im Roman aus der analogen Stellung in der Neuen Komödie erklärt wird. S. weist auf die Fülle der zwischen c. 330 bis 150 v. Chr. geschriebenen Komödien hin, die größtenteils doch nur zur Lektüre bestimmt gewesen sein konnten. Aus deren Umsetzung in Prosaerzählung habe sich der Roman entwickelt. Die neue literarische Gattung empfing bei den Rhetoren den Namen der historia quasi vera = ficta. Wohl sind Beziehungen zur historia vorhanden, aber ein unmittelbares Ableiten aus der ionischen Geschichtsschreibung ist nach S. undenkbar.

F. Altheim: Roman und Dekadenz. Tübingen 1951 (erweiterter Sonderdruck aus des Verf. „Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum“, Bd. 1). In der (oben bereits kurz angedeuteten) Studie stellt der Verfasser nach der Skizze der beherrschenden Stellung des Romans seit 3–4 Menschenaltern die Frage nach der Ursache dieser Herrschaft. Er bemerkt dabei den zeitlichen Zusammenfall mit der Erörterung des Problems der Dekadenz in der abendländischen Literatur und Philosophie und zieht die Parallele zum antiken Roman, der ebenfalls vom 2.–3. Jh. eine literarische Macht dargestellt und gleichfalls in einer Zeit des Niederganges geblüht hatte. Als Charakteristikum des Romans sieht er dessen „offene Form“ an, gegenüber der geschlossenen Form etwa des Epos oder der Tragödie. Trotzdem der Roman infolge des Fehlens einer festumrissenen Form als nicht vornehm angesehen wurde,

war sein Erfolg in allen Zeiten groß: im Roman spiegelt sich eine ganze Welt. A. zeichnet die verschiedenen Seiten des Romans, wobei der Hinweis wichtig ist, daß sich dem antiken Roman in räumlicher und plastischer Bildhaftigkeit offenbare, was der moderne an Innerlichkeit und seelischer Tiefgründigkeit besitzt. Er bekennt sich zur These, daß der antike Roman aus der Darstellung des Leidens und Sterbens einer Gottheit – insbesondere aus dem Mythos von Isis und Osiris – erwuchs. Auch die Mysterienreligionen besitzen eine offene Form und sind damit dem Roman verwandt. Dennoch fehlt dem Roman kultische Bindung und Gemeinschaft. Lehrreich ist der Exkurs über die Wandlung in der Betrachtung der Religion von Wilamowitz bis Kerényi. Für den Roman charakteristisch ist die Flucht in eine Traumwelt; auch der historische Roman ist eine Art von Gegenwartsflucht. Im Liebesroman steigert sich diese Eigenschaft im besonderen: die Liebe ist die Erlösung von der Welt. Damit erscheinen aber alle anderen Werte gemindert, und eine Verweiblichung der Weltsicht ist die Folge. Hier ist ein Einsatzpunkt der soziologischen Betrachtung des Romans, die eine Entsprechung seiner Blüte zu Zeiten aufgelockerter sozialer Ordnung in den Stadtkulturen nachweist.

Im letzten Abschnitt wird die Blüte des antiken Romans im endenden 2. und der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts mit der Geschichte konfrontiert. Für uns bedeutsam ist hier die von A. vertretene Chronologie: Chariton spätestens Anfang 2. Jh. n. Chr., ebenso wohl Xenophon von Ephesos und das griechische Original der Historia Apollonii regis Tyri, ferner die Fragmente des Kalligone-, Metiochos-Parthenope- und des Herpyllisromanes. Während das Alter des Antonios Diogenes umstritten ist, ist zwischen Caracalla und Konstantin die lateinische Fassung der Historia Apollonii anzusetzen. Unter Mark Aurel schrieben Jamblich und Achilleus Tatios; Philostrats Vita des Apollonios von Tyana wurde auf Anregung der Julia Domna verfaßt; zwischen 220–230 ist wohl der christliche Clemensroman zu datieren. Heliodor schrieb nach 233, aber noch vor der Jahrhundertmitte. Longos' Zeit ist unklar. Aus dem 3. Jh. stammt der Papyrus des Dionys-Fragments, aus dem 3.–4. Jh. die Reste des Sesonchosis-Romans. Seit der Mitte des 3. Jh. ist mit Sicherheit kein neuer Roman greifbar. Der Alexanderroman um 300 ist bloß Nachfolger. Das Abbrechen des Romans um die genannte Zeit ist kein Zufall, da mit den illyrischen Kaisern eine härtere Zeit als unter der syrischen Dynastie anbrach, in der die Traumwelt des Romans keinen Platz mehr hatte.

B. Lavagnini: Studi sul romanzo greco. Messina-Firenze 1950 (*Biblioteca di cultura contemporanea* 37).

Lavagninis Buch ist eine Sammlung von Aufsätzen und Artikeln, die der Verf. in den 20er und 30er Jahren publiziert hatte. Der erste und umfangreichste Abschnitt ist dem Ursprungsproblem des griechischen Romans gewidmet und stammt aus den *Annali della Scuola norm. sup. di Pisa* 27 (1921) 1–104. Nach Nennung wichtiger einschlägiger Arbeiten skizziert L. die geistige Situation des Hellenismus und den neuen Inhalt seiner Literatur, wobei er die Rolle des Individualismus betont, der



erst romantisches Fühlen und Denken ermöglichte. Die Liebe als zentrales Gefühl fand ihren Ausdruck zuerst in der Elegie, deren Stoff die alten Mythen und noch unbearbeitete Lokalsagen und Legenden bildeten. Die eng mit Lokalkulten und -traditionen verknüpften Sagen haben nach L. auch dem Roman das Leben gegeben, wobei die Liebesgeschichte von der Episode zur zentralen Handlung aufrückte. Als Dokumente für seine These führt L. eine Fülle von Lokalsagen aus allen Teilen Griechenlands an und erläutert dann näher die Entwicklung der Legende zum Roman. Im Anschluß an die allgemeine Formulierung seiner These fügt L. eine Besprechung der ältesten Romane an (Alexander-, Ninos-, Parthenope- und Chioneroman); in einem Epilog macht er auf die starke Abhängigkeit von der Geschichtschreibung aufmerksam.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Roman des Apuleius, das dritte mit Xenophon von Ephesos; es folgen ein Aufsatz über ein Fragment eines Troiaromanes und eine Abhandlung über die Aretalogie bei Terenz; eine Zusammenstellung von Artikeln aus der Enciclopedia italiana leitet über zum bibliographischen Schlußteil (der einzigen modernen Partie des Buches), der bis zum Jahr 1950 über Literatur, Ausgaben und Fragmente referiert. Der Verf. bekennt selbst, daß das Bild, das er vor Jahrzehnten gezeichnet hatte, heute teilweise etwas anders ist, doch wollte er seine Thesen nicht ändern.

B. Lavagnini: Romanzo. Aus *Enciclopedia italiana* 30 (1936), neu publiziert in des Verf. „Studi sul romanzo greco" (s. o.) 177—183.

Der Inhalt des Enzyklopädie-Artikels ist kurz folgender: Als Roman wird eine Gruppe von Schriften der Kaiserzeit bezeichnet, deren Kern eine Liebesgeschichte bildet und die sich klar von den übrigen antiken literarischen Formen abgrenzen. Die ungefähre Chronologie der erhaltenen Romane ist: Chariton (Ende 1. oder im 2. Jh. n. Chr.), Xenophon von Ephesos (2. Jh.), Longos (um 200), Heliodor (zw. 225 u. 250), Achilleus Tatios (um 300); im 2. Jh. schrieb auch Jamblich. Gemeinsame Charakteristika der Romane sind: Abenteuer eines Liebespaares (außer bei Longos), Pseudohistorizität, Lebensfremdheit und leere Deklamation, sophistischer Stil, Vielfalt dramatischer Szenen, rein äußerliche Charakterzeichnung. Andere Typen des Romans sind der realistisch-satirische, der historische und der mythologische Roman. Der Verlust des Großteils der Romane liegt in der Nichtbeachtung derselben durch die antike Literarkritik begründet. Zuletzt nennt L. die wichtigsten Marksteine der Romanforschung, wobei seine These breiter herausgestellt wird.

O. Weinreich: Der griechische Liebesroman, in: Heliodor, Aethiopika, übers. v. R. Reymer (Zürich 1950) 323—376.

Die knappe Skizze Weinreichs (jetzt auch als Sonderdruck, Zürich 1962, erschienen) im Nachwort der Heliodorübersetzung von Reymer ist nichtsdestoweniger eine der besten modernen Darstellungen über Wesen und Entstehung des Liebesromans. Nach Zurückweisung der falschen Sicht des Romans, die das 19. Jh. kennzeichnete, räumt W. mit den unrichtigen alten chronologischen und psychologischen

Beurteilungen auf; für die neue Wertung des Romans ist dessen Ansetzung in die Zeit vom 2. Jh. v. Chr. bis zum 3. Jh. n. Chr. von entscheidender Bedeutung, weil das vermeintlich späte Produkt der zweiten Sophistik dadurch zum durchaus hellenistischen Gebilde wird. Die Chronologie der einzelnen Liebesromane ist folgende: Ninos-Roman (2. Jh. v. Chr.), Jambulos (2. Jh. oder Anfang 1. Jh. v. Chr.), Antonios Diogenes (um Christi Geburt), Chariton (1. Jh. v. Chr.), Chione-Roman (1. Jh. v. Chr., vielleicht von Chariton verfaßt), Xenophon von Ephesos (nach 100 n. Chr.), Jamblichos (vor 115 bis nach 165), Lukios von Patrai (2. Jh. n. Chr.), Historia Apollonii regis Tyri (Urfassung 2.—3. Jh.), Achilleus Tatios (ca. 172—194), Herpyllis-Fragment (2. Jh.), Metiochos-Parthenope-Roman (2. Jh.), Kalligone-Roman (2. Jh.), Longos (2. Jh.?), Atheia-Roman (2./3. Jh.), Heliodor (3. Jh.), Dionysios-Fragment (3. Jh.), Sesonchosis-Roman (3./4. Jh. oder 1. Jh. n. Chr.?). Mit vollem Recht erklärt W., daß die Klärung der Chronologie Voraussetzung für die Erkenntnis des genetischen Problems ist. Er analysiert Zeit und Empfinden des Romans und kommt zum Schluß, daß dieser als Kreuzung des Epos und der romanhaften Historiographie anzusehen ist, wobei Tragödie und Komödie verschiedene Einflüsse ausgeübt haben. Der hellenistisch-orientalische Göttermythus war nur von sekundärer Bedeutung und keinesfalls eine konstituierende Komponente. Auch die Theorie von den Übungen der Rhetorenschule als Wurzel des Romans muß abgelehnt werden. Die psychologischen Besonderheiten des Romans erklären sich aus seiner erwähnten Zwischenstellung. W. tritt dafür ein, daß Roman und Novelle wesensmäßig voneinander getrennte Gattungen sind. Das Fehlen des Namens des Romans geht auf die Nichtbeachtung durch die antike Literarkritik zurück. Zuletzt charakterisiert er in humorvoller Weise die Eigenschaften und Schicksale des „Bastardes", der eine so nachhaltige Wirkung auf zahlreiche Lesergenerationen ausgeübt hat.

A. Ruiz de Elvira: El valor de la novela antigua a la luz de la ciencia de la literatura, in: *Emerita* 21 (1953) 64—110.

Der Verf. geht von der Tatsache aus, daß über den Fragen nach Chronologie und Ursprung des Romans das Studium seiner literarischen Eigenheit und all dessen, was von chronologischen Fragen unabhängig ist, vernachlässigt wurde. Er handelt einleitend über allgemeine Probleme der Literaturwissenschaft: so über den Begriff des Klassischen, über Wilamowitzens Postulat nach Historisierung der antiken Literatur (wogegen er entschiedene Einwände macht), das Verhältnis von antiker und moderner Geschichtschreibung. Der Quellenforschung ist die volle Wahrheit unzugänglich; er zitiert Lukan als Beispiel, wie historische Ereignisse dichterisch gestaltet werden können, zu deren Interpretation die Quellenforschung nichts beitragen kann. So ist es auch notwendig, den antiken Roman aufzuwerten und ihn als Zeitdokument zu betrachten. Der Wert der klassischen Werke liegt schon allein darin begründet, daß sich seit ihrer Entstehung Menschen mit ihnen beschäftigt haben. So ist es notwendig, in jedem Einzelfall das Klassische zu determinieren. Klassisch ist jedes Literaturgebiet als Erbe, nicht als Modell!

Sich dem Roman zuwendend, behandelt der Verf. zuerst die Frage nach dessen Einordnung in die literarischen Genera. Obgleich man unter der Bezeichnung „Roman“ eine Reihe von romanhaften Schriften zusammenzufassen pflegt, hat als unabhängige Gattung nur der eigentliche Liebesroman auf diese Benennung Anspruch. Der Unterschied zwischen antikem und modernem Roman liegt nur im Methodischen. Die Ingenuität des griechischen Romans besteht in einer Idealisierung und Stilisierung, die direkt vom Epos abhängt. Jede Zeit hat ihr eigenes Bild von Natürlichkeit, und so darf man die Peripetien des antiken Romans nicht mit modernen Maßstäben messen. Neben Idealisierung und epischer Stilisierung ist das göttliche Eingreifen bezeichnend. Die These, daß eine der größten Garantien für den Wert einer Schöpfung die authentische Verkörperung ihres Genus ist, will der Verf. am Beispiel des Romans des Chariton verifizieren. Dessen Erzählungstechnik ist keineswegs Unterhaltung für ein „ignobile vulgus“; seine feine Charakterzeichnung und die eingestreuten tiefen Gedanken dürfen nicht als Rhetorik abgetan werden; der Roman ist vielmehr ein höchstpersönliches und harmonisches Werk. In einem allgemeinen Ausblick meint der Verf., daß im antiken Roman jeder Kenner und Liebhaber eine der wirkungsvollsten menschlichen Literaturformen erblicken kann.

E. Kriaras: Τὸ μυθιστόρημα στὰ μεταγενέστερα ἑλληνικὰ καὶ τὰ βυζαντινὰ χρόνια. Vorwort in des Verf. Ausgabe der Βυζαντινὰ ἱπποτικὰ μυθιστορήματα, Ἀθῆναι 1955.

Das Vorwort gibt eine knappe Skizze der Entwicklung des griechischen Romans; die Einführung hat keinen tieferen wissenschaftlichen Wert. Die Chronologie ist nach K.: Chariton (Ende 1. oder Mitte 2. Jh.), Xenophon Ephesius (2. Jh.), Achilleus Tatios (2. Hälfte 2. Jh.), Longos (um 200), Heliodor (4. Jh., Bischof von Trikka!). Grundprinzip des Romans sind die Prüfungen und Irrfahrten des Liebespaares. Nur der esoterische Roman des Longos macht vom äußerlichen Geschehen der übrigen eine Ausnahme. In einer Skizze der Romanforschung berührt K. die Arbeiten von Rohde, Lavagnini, Rostovtzeff, Ludvikovsky und Kerényi über den Ursprung des Romans. Der sophistische Roman fand seine Fortsetzung erst im gelehrten byzantinischen Roman des 12. Jhs., dessen Inhalt er kurz skizziert. Die Begegnung mit den Franken und der westlichen ritterlichen Welt brachte auch für den Roman eine entscheidende Wendung, wie sie sich in den volkstümlichen Romanen seit dem 13. Jh. ausdrückt. Den Abschluß bildet die Beschreibung der bekannten fünf vulgärsprachlichen Romane.

J. W. B. Barns: Egypt and the Greek romance, in: Akten des 8. Internat. Kongr. f. Papyrologie Wien 1955 (= *Mitteilungen aus d. Papyrussammlung der Österr. Nationalbibliothek*, N. S. 5, 1956) 29–36.

Der Verf. macht auf die große Bedeutung ägyptischer erzählender Literatur für die Entstehung des griechischen Romans aufmerksam. Die ägyptischen Erzählungen bieten Parallelen zu fast allen wesentlichen Motiven des spätklassischen Romans. So bietet etwa Abenteuer zur See und zu Lande die Geschichte vom schiffbrüchigen Seemann, in einer Verbindung mit einer Liebesgeschichte die Erzählung vom verwunschenen Prinzen; das Potipharmotiv erscheint in der Geschichte von den zwei Brüdern; wie in vielen Romanen der Griechen spielt in der ägyptischen Literatur das Übernatürliche eine große Rolle; ebenso bezeichnend ist die Verlegung der Handlung in eine weit zurückliegende Vergangenheit und die Einführung historischer Charaktere und Ereignisse. Manchmal macht die demotische Literatur auch bei der griechischen einige Anleihen; doch eine Erzählung wie die vom Trug des Nektanebo im Alexanderroman ist typisch ägyptisch. Eine Übersetzung aus dem Demotischen wie der Traum des Nektanebo steht dazu in engster Parallele. Daß ägyptische Geschichten übersetzt wurden, beweist u. a. die Tefnutlegende. So kann der Schluß gezogen werden, daß die Themen des griechischen Romans ägyptischer Import sind und der griechische Roman wenigstens zum Teil seinen Ursprung Ägypten verdankt. Eine Reminiszenz daran ist nicht zuletzt die dominierende Stellung Ägyptens in den Romanen. Freilich kann Ägypten keinen ausschließlichen Anspruch auf den Roman stellen, wie etwa Ktesias zeigt, hinter dem Persiens Einfluß steht. Doch da nach dem Verf. Prosaerzählung Merkmal eines jugendlichen Entwicklungsstadiums ist und die ägyptische Kultur äußerst konservativ im Gegensatz zur rasch hochentwickelten griechischen Kultur war, scheint ein weiteres Indiz für Ägyptens gebende Stellung im Hinblick auf den Roman gefunden zu sein. Dazu ist m. E. zu bemerken, daß die Eigenständigkeit der griechischen Literatur zu wenig berücksichtigt ist. Niemand wird das Einströmen orientalischer und speziell ägyptischer Motive im Hellenismus leugnen; doch reichen die Wurzeln des griechischen Romans tief in die Bereiche von Epos und Historie der klassischen Zeit zurück. Es sei denn, man wollte vorgriechisches mittelmeerisches Erzählungsgut heranziehen, das seinen Niederschlag sowohl in der griechischen wie der ägyptischen Literatur gefunden hat; damit ist aber kein Beitrag zur Lösung des Ursprungsproblems des griechischen Romans gegeben, sondern nur die gemeinsame Wurzel oder besser die Verbreitung ältester Erzählungsmotive aufgezeigt.

P. Grimal: Introduction in des Verf. Sammelband „Romans grecs et latins“ (s. o.), Paris 1958.

Nach G. kann der Roman nicht aus bestimmten Teilgebieten der antiken Literatur abgeleitet werden und ist auch keineswegs ein Produkt der zweiten Sophistik. „Roman ist überall“ zu finden: im Epos, in der Historiographie, in der Komödie, in der Tragödie, in der Mythologie. Von all diesen Gattungen entlehnte der Roman charakteristische Elemente; infolge dieses Zusammenströmens aller literarischen Genera in ihm ist er gegenüber deren starren traditionellen Formen durch die Funktion der Freiheit, durch die „offene Form“ ausgezeichnet. Nach G. entspringt der Roman der volkstümlichen griechischen Erzählung, die hauptsächlich in den hellenistischen Ländern Asiens beheimatet war, woraus sich das orientalische Kolorit erklärt. G. zeichnet die große Rolle der Liebe und deckt die Verschmelzung zweier Aspekte im Roman auf: die Sinnenfreudigkeit des Orients und die Vergeistigung

des Eros in der griechischen Philosophie, besonders im Platonismus. So sind die vielen Irrwege und Abenteuer der Helden letztlich Bilder dafür, wie die Seele durch Prüfungen zur Läuterung und Gotteserkenntnis geführt wird. Der Verf. gibt Bemerkungen über die Abgrenzung des Romans von anderen Literaturgattungen hinsichtlich Motivik und Erzählungstechnik und bespricht das religiöse Bild des Romans, in dem er das „Alltagsbild" des Heidentums erkennen will, dessen individuelle Frömmigkeit durch eine tiefe Kluft vom offiziellen Olymp getrennt war. Die Romanciers seien bestrebt gewesen, hinter allen Zufälligkeiten der Tyche eine Finalität zu suchen und die Helden als wahrhaft „Auserwählte" durch Prüfungen zur Erkenntnis des Göttlichen in der Welt gelangen zu lassen. Der Realismus der Romane gibt im übrigen ein ziemlich getreues Bild ihrer Zeit wieder, zeichnet auch die Charaktere annähernd wahrscheinlich, so daß die Geringschätzung der „lächerlichen Hampelfiguren" nicht am Platz ist. Grimals Ausführungen sind ein fesselndes Bild des geistesgeschichtlichen Hintergrunds des Romans und mit echt französischem Esprit geschrieben, mag er auch nicht alle Probleme berühren und einzelne Fragen offen lassen.

Ich schließe im folgenden Arbeiten an, die zu einer Mehrzahl von bestimmten Romanen geschrieben sind, Stellen aus mehreren Romanen oder aber Einzelprobleme herausgreifen.

E. H. Haight: More essays on Greek romances. New York 1945.

Als Fortsetzung ihres Buches „Essays on the Greek romances" (New York 1943) unterbreitet die Autorin eine Reihe neuer Essays; es sind flüssig geschriebene Skizzen als Einführung für den gebildeten Leser, keineswegs tiefergehende Forschung. Das 1. Kapitel befaßt sich mit dem Alexanderroman des Ps.-Kallisthenes; die Verf. nimmt Stellung zu den Fragen von Autor, Zeit der Abfassung und Quellen; auf eine ausführliche Paraphrase des Inhalts folgt eine Charakterisierung Alexanders als Romanheld. Das 2. Kapitel handelt über die Acta des Paulus und der Thekla als Typus eines christlichen Romans; es umfaßt eine Inhaltsangabe, eine Würdigung der Erzählung, Darstellung der verschiedenen Redaktionsstufen und der Berührungspunkte mit dem gleichzeitigen heidnischen Roman. Auch das 3. Kapitel beschäftigt sich mit einem christlichen Roman: den Acta Xanthippae et Polyxenae, die in die Mitte des 3. Jh.s datiert werden. Es erschöpft sich mit der Inhaltsangabe der deutlich voneinander geschiedenen beiden Teile der Erzählung und Angaben über Quellen und Berührung mit den heidnischen Romanen. Im 4. Kapitel wird Philostrats Vita des Apollonios von Tyana besprochen: Begründung, warum das Werk als Roman anzusprechen sei, Skizze des Lebens Philostrats und der Bedeutung der Julia Domna für das Geistesleben ihrer Zeit, Paraphrase der Vita, Würdigung des philosophisch-historischen Romans. Die Verf. glaubt nicht an die Authentizität der Tagebücher des Damis. Das 5. Kapitel trägt die Überschrift „Apuleius and Boccaccio" und ist

ein Stück vergleichender Literaturwissenschaft; wir sehen, wieviel Boccaccio dem Apuleius verdankt und wie er apuleianisches Erzählungsgut verarbeitet hat. Im 6. Kapitel werden der Roman des Apollonios von Tyros und Shakespeares Stück „Pericles, prince of Tyre" einander gegenübergestellt.

A. Wifstrand: Eikota. Emendationen und Interpretationen zu griechischen Prosaikern der Kaiserzeit. V. Zu den Romanschriftstellern, in *Humanist. Vetenskapsamfundet i Lund, Årsberättelse 1944–45, 2* (Lund 1945) 69–110.

W. bietet eine Reihe von textkritischen Bemerkungen, Verbesserungen und Berichtigungen einzelner Stellen zu Chariton, Longos, Xenophon von Ephesos, Achilleus Tatios und Heliodor. Interessant sind die Hinweise auf die Sprache einzelner Autoren; so charakterisiert W. die Sprache des Chariton als literarische Koine, betont den naivistischen Stil des Longos und analysiert näher des Heliodor Sprache und Stil. Die Abhängigkeit des Achilleus Tatios von Heliodor lehnt er – mit Recht – ab; auch die für Heliodor behauptete „apheleia" ist eine Fehlinterpretation. Auf Grund verschiedener Indizien möchte W. den Heliodor in das 4. Jh. datieren, wobei die Tradition vom Bischof von Trikka nicht von der Hand zu weisen wäre. Freilich gibt W. selbst der Kritik Einwände in die Hand, wenn er vom teilweisen Gebrauch der von ihm beobachteten sprachlichen und syntaktischen Eigenheiten schon im 3. Jh. berichtet.

E. H. Haight: Ancient Greek romances and modern mystery stories, in: *Class. Journal* 46 (1950) 5–10 & 45.

Der kleine literaturvergleichende Aufsatz möge hier nur genannt werden.

W. E. Brown: Some hellenistic utopias, in *Class. Weekly* 48 (1955) 57–62.

Strabo zitiert das Land der Meropen, das Theopomp beschrieben hat, das Land der Kimmerier, das wir aus der Beschreibung des Hekataios von Abdera kennen, und die Panchaia des Euhemeros. Zu diesen utopischen Darstellungen muß man der Vollständigkeit halber noch die der Inseln der Sonne des Jambulos hinzufügen, die im Jambul-Auszug bei Diodor II überliefert sind. Zum Genus derartiger Beschreibungen ist zu sagen, daß es eher Schilderungen fremder und entlegener Völker als philosophische Schöpfungen sind.

A. Calderini: La ἐγγύησις matrimoniale nei romanzieri greci e nei papiri, in: *Aegyptus* 39 (1959) 29–39.

Die griechischen Erotiker bieten in ihren Werken eine Fülle von Material für das Studium der griechischen, römischen und orientalischen Einrichtungen und Bräuche, das bisher von der philologischen Forschung vernachlässigt worden ist. Wie bei Liebesromanen nicht anders zu erwarten, spielt die Vermählung der Hauptperson eine große Rolle; daher erhalten ἐγγύησις und γάμος, die beiden charakteristischen Momente der griechischen Hochzeit, einen besonderen Platz. C. analysiert die Berichte der Romane von der ἐγγύησις, dem Verlöbnis in seinen verschiedenen Formen. Interessant ist die Betonung der Wichtigkeit des elterlichen Konsenses; auch die öffentliche Form der Verlobung ist bemerkenswert. Der Roman gibt auch

Auskunft über die aus dem Verlöbnis resultierenden Verpflichtungen, und es ist erstaunlich, wie eng die Bindung angesehen wurde. Allerdings zeigen die Romane Verbindungen und Mischungen verschiedener heterogener Rechte, die auch nicht immer authentisch wiedergespiegelt werden.

Als Arbeit über das Fortleben des Romans ist zu verzeichnen:

A. M. Schwander: Das Fortleben des spätantiken Romans in der mittelalterlichen Epik. Diss. Frankfurt 1945 (Maschinschriftlich).

Das Genus der Novelle berührt sich in manchem mit dem des Romans; die Beziehungen beider Gattungen sind noch umstritten. Daher bieten Arbeiten über die Novelle auch Material zur Romanforschung, wie dies bei den gleich zu nennenden Büchern und Artikeln der Fall ist.

S. Trenkner: La nouvelle grecque de l'époque classique. Thèse de doct. Univ. de Bruxelles 1948. Erweiterte Neubearbeitung u. d. T.: The Greek novella in the classical period. Cambridge 1958.

Von der griechischen Erzählkunst haben sich nur zwei Entwicklungsstufen erhalten: eine frühe, repräsentiert in den Novellen Herodots, und eine späte, nämlich der hellenistisch-kaiserzeitliche Roman. Die Zwischenstufen sind problematisch und geben Anlaß zu mancherlei Theorien. Die Autorin ist bestrebt, die Novelle der attischen Periode, die rein mündlichen Charakter hatte, zu rekonstruieren, um so eine empfindliche Lücke unserer Kenntnis zu schließen. Sie zeichnet zuerst ein Bild der vorklassischen Erzählung in Form der historischen Legende und der realistischen Anekdote und wendet sich dann der Erzählkunst des klassischen Attika zu, die im täglichen Leben eine große Rolle gespielt hat, obgleich kein Überbleibsel von ihr erhalten ist. Quellen der Betrachtung sind die Novellen bei Herodot und die romanhafte Geschichtschreibung. Die weitere Entwicklung läßt sich in der euripideischen Tragödie und in der Komödie ablesen. T. gibt eine wertvolle Sammlung der verschiedenen Motive. Auch die Rhetorik wird in die Betrachtung einbezogen. Es zeigt sich, daß die klassische Novelle den Liebesthemen den Vorzug gab; daneben waren Geschichten von bewahrter Keuschheit, Abenteuern, Geistern, Komik u. ä. beliebt. T. unterscheidet die beiden Typen der realistischen und der idealistisch-romantischen Erzählung. Ionien spielte zwar eine wichtige, aber nur vorübergehende Rolle in der Ausbildung der griechischen Novelle. Seit der klassischen Periode war die eigentlich Novelle universalgriechisch.

Für unsere Belange ist von Wichtigkeit das 9. Kapitel, das die Zusammenhänge der athenischen Erzählkunst und des griechischen Romans behandelt. T. lehnt die bisherigen Theorien von der Ableitung des Romans aus ionischer Historiographie und aus Übungen der Rhetorenschule als einseitig ab; vielmehr war nach ihrer Ansicht die volkstümliche Erzählung Quelle des Romans; bereits im 5. und 4. Jh. waren alle wesentlichen Momente in ihr enthalten, so daß man die Geschichte dieser Zeit

fast als keimhafte Romane bezeichnen könnte. Somit trennt T. Novelle und Roman nicht als wesenhaft verschiedene Gattungen, sondern meint vielmehr, daß letzterer aus ersterer erwachsen könne — eine Ansicht, die heute nicht unbestritten ist.

Q. Cataudella: La novella greca. Prolegomeni e testi in traduzioni originali. Napoli (1957).

Das für breitere humanistisch interessierte Kreise bestimmte Buch bringt eine Anthologie griechischer Novellen in italienischer Übersetzung. Das Vorwort stellt eine längere Abhandlung über das Genus der Novelle dar uns ist daher auch für den Fachmann von Bedeutung. Auf die anregenden Theorien Cataudellas kann hier nicht eingegangen werden, da sie zu weit vom Thema abführen würden; das Buch wurde erwähnt, weil in ihm gelegentlich Probleme berührt sind, die den Roman betreffen. Der Autor sieht ebenfalls keinen wesentlichen Unterschied zwischen Roman und Novelle — außer in den Proportionen. Der Inhalt des Vorwortes ist kurz folgender: 1. Novelle und verwandte Formen der Erzählung, 2. Novelle und Epos, 3. die erotische Novelle in der Lyrik und Historiographie, 4. die „attische" Novelle im Drama, 5. die „historische" Novelle, 6. die Novelle in der Elegie, in der paradoxographischen und der Metamorphosenliteratur, 7. die Novelle in Fabulistik, Epistolographie, Paroimiographie und Wandmalerei, 8. die Novelle und die Rhetorendeklamationen, 9. Sybaritica und Milesia (hier kommt der Verf. auf das Verhältnis des Lukios-Romanes zu Apuleius zu sprechen), 10. Novellensammlungen. Gelegentlich werden einzelne Romane erwähnt, ohne daß jedoch auf Einzelheiten eingegangen werden kann.

G. Manganaro: Novella e romanzo (a proposito di una recente pubblicazione), in: *Rivista di filol. e d'istr. class.* 36 (1958) 376—392.

Der Artikel wurde von Q. Cataudellas oben erwähntem Buch veranlaßt, zu dem der Verf. in einigen Punkten kritisch Stellung nehmen will und verschiedene Gesichtspunkte erläutert. Zur These von der Bildung der Novelle in der Rhetorenschule erwidert M., daß die Rhetorik wohl Bildung und Verbreitung derselben erleichtert habe, daß sie aber allein nicht genüge und man ohne die Annahme individueller künstlerischer Schöpfungskraft nicht auskomme. Zwischen Geschichte und Novelle besteht nach M. ein substantieller Unterschied. Die von Cataudella postulierte „Novelle vor der Novelle" ist bloß folkloristisches Material, das nicht von dem literarischen Genus, in das es verwoben ist, getrennt werden kann. Der Verf. bringt Material bei, das zum Schlusse führt, daß für die Entwicklung des Romans der Peripatos wichtige Bedingungen geschaffen hat; man vergleiche etwa die Rolle der Reise in der peripatetischen Biographie und das Interesse für Liebesmotive sowie die Einführung der Tyche. Eine Anzahl von kleineren Lesenotizen ist überall eingestreut und zeugt von der intensiven Auseinandersetzung des Verf. mit dem Thema.

Nicht zugänglich waren mir zwei polnische Artikel:

S. Hammer: Trzy nowele greckie o pochodzeniu orientalnym, in: *Meander* 1 (1946) 7—8, 405—418.

S. Hammer: Z świata noweli, legendy i baśni antycznej, bizantynskij i nowogreckiej, in *Meander* 1 (1946) 45–54.

2. Der historische Roman

a) Xenophon

Die Kyrupädie des Xenophon, der erste historische Roman der Griechen, fand in der Berichtszeit wenig Behandlung in Einzelarbeiten. Von der Berücksichtigung in Literaturgeschichten und ähnlichen Werken muß hier Abstand genommen werden. Die ursprünglich 1910 erschienene Ausgabe „Xenophontis Opera omnia. Recogn. E. C. Marchand. T. 4. Institutio Cyri" in der bewährten Editionsreihe der *Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis* erlebte mehrere Neudrucke, und so auch in der Berichtszeit (1947, 1951). Auch die Ausgabe in der *Loeb Classical Library* erlebte etliche Neudrucke.

An Übersetzungen ist zu verzeichnen: La Ciropedia, trad. por D. Frangos. Mexico 1947 (*Bibl. clás. bilingue*).

Die Einzelarbeiten sind folgende:

G. W. Avanzini & M. L. Visani: Il testo della Ciropedia nel Codice Ambrosiano G 92 sup., in *Acme* II 3 (1949) 9–22.

Zum Beweis der Zusammengehörigkeit des Codex Ambrosianus G 92 sup. (G) — der in der Zeit um 1400 in Kreta entstand und Xenophons Kyrupädie, Anabasis und Memorabilien enthält — mit der Familie des Parisinus C und des Etonensis E (Familie x der Kyrupädie) geben die Verfasserinnen eine Liste von gemeinsamen Irrtümern und Auslassungen der drei Handschriften. Doch ist das Verhältnis derselben zueinander nicht einfach: G stammt nicht direkt von C ab, da er in vielen Varianten, die E gegenüber C hat, letzteren begleitet. Doch hat C Korrekturen erfahren, und an eine Ableitung vom korrigierten C läßt sich denken. Nach der Anführung von Belegstellen für diese Ansicht folgen Stellen, die gegen eine Kopierung von E sprechen und solche, die gegen einen gemeinsamen Archetypus von E und G sind. C gibt den Archetypus am getreuesten wieder, E ist am weitesten in der Aufnahme von Änderungen fortgeschritten, während G in geringerem Maße dieser Entwicklungslinie gefolgt ist. Dagegen hat G zahlreiche Lesarten anderer Familien aufgenommen und stammt offenkundig von einem kollationierten Exemplar ab. Die Änderungen sind weniger bewußte des Schreibers als eine auf die Schwierigkeiten des Textes besorgte Transkription.

H. Schaefer: Γνωστήρ und ἐγγυητής, in: *Museum Helveticum* 6 (1949) 49–55.

Im 6. Buch der Kyrupädie spricht Kyros in einer Rede an seine Verbündeten von den Händlern, die das marschierende Heer begleiten, und von den Handelsbedingungen mit diesen. Als Voraussetzung für die Gewährung von Krediten verlangt Kyros die Beistellung von γνωστῆρες und ἐγγυηταί als Zeugen. Schaefer ist der Ansicht, daß hier ein Fall aus dem realen Rechtsleben entnommen und in die literarische Fiktion eingebaut worden sei. Die Papyri lassen erkennen, daß der γνωστήρ im kaiserzeitlichen Ägypten eine feste Institution war und später zu einem Verwaltungsbeamten wurde. Das klassische griechische Recht kennt ihn dagegen nicht; Xenophon ist der einzige vorhellenistische Beleg. Er mag den Begriff aus der Sphäre der Heeresverwaltung zu Beginn des 4. Jahrhunderts genommen haben. Durch Soldaten könnte der γνωστήρ-Begriff in den Hellenismus getragen worden sein.

b) Ktesias

Ctésias. La Perse, l'Inde. Les sommaires de Photius. Ed., trad. et comm. par R. Henry. Bruxelles 1947 (*Coll. Lebègue* 84).

Ktesias von Knidos verbrachte 8 Jahre am persischen Hof und verfaßte eine persische Geschichte in 23 Büchern und eine Monographie über Indien. Die heute verlorenen Werke existierten noch zur Zeit des Photios, der im „Codex 72" seiner *Bibliotheke* diese ausführlich resumierte, so daß wir den Inhalt der Indika und der Bücher 7–23 der Persika kennen; die Bücher 1–6 der Persika (über Assyrien) kennen wir durch Diodor; auch andere Autoren benutzten ihn gelegentlich. Henry gibt uns nun eine kritische Ausgabe des „Codex 72" des Photios, dazu eine französische Übersetzung und einen Kommentar. Hauptgrundlage des Textes ist der Marcianus 450 (A), während die Tradition des Marcianus 451 (M) nur selten herangezogen wird, ganz im Gegensatz zu Bekkers Edition.

An Einzelarbeiten, die Ktesias betreffen, sind zu nennen:

W. H. Riddell: Concerning unicorns, in: *Antiquity* (1945) 194–202.

Der Verf. prüft die Zeugnisse über das Einhorn, wobei Ktesias, Aristoteles, Plinius, Strabo und Aelian benützt werden. Es ist wahrscheinlich, daß der Prototyp dieses Fabeltiers der Boselephas tragocamelus ist.

V. V. Struve: Darius I. und die Skythen der Ufer des Schwarzen Meeres (russ.), in *Vestnik Drevnej Istorij* 1949/4, No. 30, 15–28.

Der Artikel prüft die Zeugnisse — die einander oft widersprechen — von Herodot und Ktesias über die Skythen am Schwarzen Meer.

G. Goossens: Le sommaire des Persica de Ctésias par Photius, in *Revue Belge de philologie et d'histoire* 28 (1950) 513–521.

Obwohl im Original verloren, sind uns die Schriften des Ktesias durch Zitate und besonders durch die langen Auszüge des Photios in den Grundzügen bekannt. Doch läuft man Gefahr, durch diese Texte eine falsche Vorstellung der Originale zu bekommen. Der Verf. diskutiert breit die verschiedenen Thesen vom Charakter der *Bibliotheke* des Photios. Dieser hatte sicher die Originale vor Augen; ja sogar der Stil des Ktesias spiegelt sich in seinen Auszügen wider. Doch entspricht die Auswahl der Episoden nicht dem Charakter des ursprünglichen Werkes, da Photios die verschiedenen Partien der Persika gänzlich ungleich resumierte und den Zug zu moralisieren und nach dem Außergewöhnlichen unterdrückte.

A. Argentati: La spedizione in Egitto (459–454? a. C.) nel quadro della politica estera ateniese, in: *Acme* 6 (1953) 379–404.

Die Behandlung des Problems der athenischen Expedition nach Ägypten zwischen 460 und 450 v. Chr. hängt u. a. von der Feststellung ab, wieviel Schiffe daran teilgenommen haben. Thukydides, Diodor (-Ephoros), Isokrates sprechen von 200 Schiffen, Ktesias (Persika 32) nur von 40. Der Autor prüft das Verhältnis der Historiker untereinander und ihre Quellenabhängigkeit. Ephoros hat dieselben Quellen wie Thukydides benutzt und sie nur zu Gunsten der Athener bearbeitet. Isokrates hängt von Thukydides ab. Der Schlüssel liegt bei der Interpretation der Thukydidesstelle I 104, 2, wo berichtet wird, daß die Flotte von 200 Schiffen bei Kypros lag, und dann die Athener nach Ägypten segelten. Der Verf. ist der Ansicht, daß daran gezweifelt werden kann, daß alle 200 Schiffe nach Ägypten fuhren. Die Nachricht des Ktesias ist zwar unsicher, bestätigt aber diesen Zweifel. Es könnte sich auch um Chiffren handeln. Nichtsdestoweniger bleibt die Bedeutung der athenischen Expedition für die Machtpolitik Athens unbestritten.

A. Deman: Het bericht van Jacob van Maerlant over de zeeslag bij Salamis (480 v. Chr.), in: *Handel. der Zuidnederl. Maats. voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 9 (1955) 32–36.

Der Verf. legt in seinem Artikel dar, daß Jakob van Maerlant eine alte Tradition bewahrt hat, die mit Ktesias übereinstimmt.

G. J. D. Aalders: Een nieuw fragment can Ctesias' Persica, in: *Hermeneus* 28 (1956) 1–6.

Im vorliegenden Artikel wird der Papyrus Oxyrh. 2330 präsentiert und besprochen.

c) Onesikritos

T. S. Brown: Onesicritus. A study in Hellenistic historiography. Berkeley 1949 (*Univ. of Calif. Publ. in History* 39).

Das Werk ist eine ausführliche Monographie über Leben und Werk des Onesikritos, mit dem Zweck, den Historiker und Schüler der Kyniker in rechtem Licht erscheinen zu lassen und ihn vor dem Hintergrund der übrigen zeitgenössischen Literatur abzuheben. Das erste Kapitel behandelt Leben und Werk, wobei u. a. die literarische Berührung mit Xenophon (im besonderen mit dessen Kyrupädie) zu erwähnen ist. Das 2. Kapitel zeichnet das Verhältnis des Onesikritos zur kynischen Lehre. Im Zusammenhang dieses Abschnittes ist die Behandlung des Gymnosophistengesprächs von Interesse, das im Alexanderroman eine wichtige Rolle spielt. Einen Hinweis auf die Rolle des Onesikritos in der Entwicklung des griechischen Romans gibt der Verf. im 3. Kapitel „Onesicritus and the utopian literature"; in der Schilderung des Lebens und der Institutionen der Inder im Land des Musicanus zeigen sich eine Anzahl romantisch-utopischer Elemente, wie dies der Vergleich mit Platon, Theopomp, Euhemeros und Jambulos ergibt. Brown skizziert die Utopien der Genannten und geht den gegenseitigen Beziehungen und Einflüssen nach. Das 4. Kapitel beleuchtet Onesikritos als Naturwissenschaftler, das 5. Kapitel spricht von der Indienfahrt und der Beziehung zu Nearchos.

T. S. Brown: A Megasthenes fragment on Alexander and Mandanis, in: *Journal of the Amer. Oriental Society* (Baltimore) 80 (1960) 133–135.

Die bei Strabon und Arrian erhaltenen Berichte des Megasthenes über Indien sind sehr wertvoll. Darin wird auch die Geschichte des indischen Philosophen Calanus und seines Feuertodes erzählt, die Megasthenes wohl eingeführt hat, um als Kontrast hiezu die Qualitäten eines wahren Philosophen und Inders, wie sie in Mandanis verkörpert sind, zu zeigen. Für letztere Geschichte ist die einzige zeitgenössische Quelle Onesikritos, aus der Megasthenes geschöpft, aber in bezeichnender Weise geändert hat. Während bei Onesikritos dem Alexander bekannt ist, daß die indischen Weisen zu stolz sind, um jemanden zu besuchen und er daher Onesikritos zu ihnen sendet, läßt Megasthenes Alexander den Mandanis durch Geschenkversprechungen und Drohungen zu einem Besuch auffordern. Mandanis lehnt ab, den „Sohn des Zeus" aufzusuchen. In diesem Zusammenhang interpretiert der Verf. die schwierige Stelle in der Antwort des Mandanis „ᾧ οὐδεὶς κόρος". Die Erklärung ist nach ihm darin zu finden, daß man κόρος nicht mit „Sättigung", sondern mit „männlicher Nachkomme" übersetzt. Alexander könne kaum Zeussohn sein, wenn er nicht einmal einen männlichen Nachkommen habe. Dieser Satz kann erst nach Alexanders Tod und der Ausrottung seiner Familie aktuell gewesen sein; und Mandanis war hier bloß Gefäß für eine griechische und nicht indische Weisheit. Das Fragment zeigt zugleich, daß wir Megasthenes nicht allzusehr vertrauen dürfen, wenn er eine literarische Quelle benützt. Die Mandanisepisode lebt weiter in der Dindimusgeschichte des Alexanderromans.

L. Pearson: The Story of Alexander as told by his chief steersman Onesicritus. Résumé in: *Proceedings of the Class. Assoc.* (London) 48 (1951) 31–32.

d) Chares von Mytilene

R. Goossens: Le démon indien Σοροάδειος, in: *La nouvelle Clio* 5 (1953) 38–47.

Bei Athenaios Deipn. I 27 D (I 61 Kaibel) ist ein Fragment des Chares genannt, in dem ein indischer Dämon Soroadeios vorkommt, dessen Bedeutung οἰνοποιός ist. P. von Bohlen (Das alte Indien, 1830) hatte als Etymologie das Sanskritwort suradeva = Gott des Alkohols vorgeschlagen. G. analysiert das sicher mittelindische Wort und kommt zum Schluß, daß es sich um eine Form surada als Grundlage der griechischen Transkription gehandelt haben muß.

e) Kleitarchos

T. S. Brown: Clitarchus, in: *Amer. Journal of Philology* 71 (1950) 134–155.

Der Verf. prüft die Zeugnisse über das Leben des Historikers, der wohl in Ägypten gelebt hat; zur Bestimmung seiner Zeit können Nachrichten dienen wie die, daß er unter Stilpon studiert hätte. Er zog wohl kaum mit Alexander mit. Die Thesen, daß er vor Ptolemaios I. und vor Patrokles geschrieben habe, sind ebensowenig überzeugend wie Tarns Versuch, Kleitarchos von Patrokles abhängig zu erweisen. So bleibt nur die Methode der Vergleichung der Fragmente des Kleitarchos zu

anderen Schriftstellern. Tarn war für die Reihenfolge Aristobulos—Ptolemaios—Kleitarchos (statt der älteren Annahme Kleitarchos—Ptolemaios—Aristobulos) eingetreten. Doch ist nach Brown nur die Reihenfolge Onesikritos—Nearchos—Kleitarchos sicher. Nach Tarn hätte Kleitarchos den Aristobulos benutzt. Brown läßt die Fragmente Kleitarchos Revue passieren, um aus ihnen Werk und schriftstellerische Persönlichkeit zu rekonstruieren. Zuletzt geht er dem Verhältnis des Kleitarchos zu Alexander nach; es ist nicht wahrscheinlich, daß er ein ungünstiges Porträt Alexanders gegeben hat, auch wenn er Stoff für spätere Gegenstimmen geliefert hat.

A. Gitti: L'età di Clitarco, in: *Rendiconti della classe di lettere e sc. mor. della Accad. dei Lincei* (Roma) Ser. 8ª, VIII (1953) 38—51.

Der Verf. stützt sich vor allem auf einen Passus bei Quintus Curtius Rufus (IX 5, 21) und datiert Kleitarchos an den Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr.

F. R. Wuest: Die Rede Alexanders des Großen in Opis, Arrian VII 9—10, in: *Historia* 2 (1953) 177—188.

Die Rede Alexanders an die meuternden Soldaten in Opis war in ihrer Echtheit längst umstritten. Der vorliegende Aufsatz will die Argumente noch einmal überprüfen. Wuest interpretiert die Rede im einzelnen und kommt zum Schluß, daß sie in Anlage, Stilmitteln und Einstellung zum Stoff sichtlich rhetorisch ist und daß sie der konkreten Situation nur unvollkommen entspricht; sie kann also nicht echt sein, d. h. nicht von Ptolemaios stammen. Arrian hat die Rede für echt gehalten und wahrscheinlich von Kleitarchos übernommen. Gewisse Momente der Rede können nämlich mit Kleitarchs Interessen in Zusammenhang gebracht werden.

Die Alexanderhistoriker, die zum Teil die romanhafte Tradition um den Makedonenkönig begründet haben, finden eine Darstellung auch in drei Werken, die sich speziell mit der Historiographie um Alexander beschäftigen:

W. W. Tarn: Alexander the Great. I. The narrative. II. Sources and studies. Cambridge 1948.

C. A. Robinson: The History of Alexander the Great. Vol. 1. An Index to the extant historians. The Fragments. Providence 1953 (*Brown Univ. Studies* 16).

L. Pearson: The lost Histories of Alexander the Great. *Philol. Monographs* 20 (Baltimore Philol. Assoc.) 1960.

f) Der Alexanderroman

Der Alexanderroman stand — und steht — im Mittelpunkt einer regen Forschungstätigkeit und Auseinandersetzung. Daher ist die Literatur zu diesem Komplex von Schriften sehr zahlreich, in unserem Bericht das umfangreichste Kapitel von Arbeiten zu einem griechischen Roman. Gegenwärtig erkennt man immer besser die einzelnen Rezensionen und Kontaminationen und ist tiefer in die Frage der Quellen eingedrungen; hier waren die Ergebnisse der Forschung der Nachkriegsjahre von entscheidender Bedeutung. Wir wenden uns zunächst den Ausgaben des Alexanderromans und verwandter Texte zu.

Historia Alexandri Magni (Ps.-Kallisthenes). Vol. I. Recensio vetusta. Ed. Guilelmus Kroll. Ed. altera ex editione anni MCMXXVI lucis ope expressa. Berolini 1958.

Die Ausgabe der Rezension A von Wilhelm Kroll war längst vergriffen. In dankenswerter Initiative brachte der Verlag Weidmann eine photomechanische Neuauflage heraus, um dem Bedürfnis nach dem Text nachzukommen. Über die Ausgabe selbst, die wohlbekannt ist, braucht hier nichts gesagt zu werden.

H. v. Thiel: Die Rezension λ des Pseudo-Kallisthenes. Bonn 1959 (Habelts Diss. Drucke, R. Klass. Philologie 3).

Die Dissertation will einen Beitrag zur Überlieferungsgeschichte des Ps.-Kallisthenes geben. Die jüngere Rezension zerfällt bekanntlich in die eigentliche Rezension β und in abgespaltene Rezensionen wie γ und λ. Letztere war bisher fast unbekannt. Der Wortlaut von λ weicht von β ständig ab; λ repräsentiert eine verlorene Handschrift von β. Wichtige Ergebnisse der Arbeit sind: Die Handschrift H (Bodl. Holkham. Gr. 99) ist die Vorlage von N (Ambrosianus O 117 sup); die Handschrift P (Bodleian. misc. 283) folgt in Buch III der Rezension λ, in Buch I—II der Rezension β. Die erste Version über die Einschließung der unreinen Völker in λ ist fast wörtlich dem Text des Ps.-Methodios entnommen. Thiel beschreibt 5 Handschriften der Rezension λ, die ihm bekannt waren (H. Gleixner in seiner Besprechung in *Byz. Zeitschrift* 53 [1960] 126—128 nennt dazu noch weitere vier). Viele Einschübe vulgärgriechischer Partien machen die Rezension interessant. Es folgt ein Referat über die Partien mit abweichendem Text (Alexanderapophthegmata, Brief an Aristoteles III 17, Einschließung der unreinen Völker, 2. Version der Kandake-Episode). Die Entstehung der Rezension λ nimmt der Verf. aus einer einmaligen Redaktion des β-Textes an, die frühestens Ende des 7. Jh.s durch Interpolierung aus einer Apophthegmatasammlung, der 2. Redaktion des Ps.-Methodios und einer unbekannten Rezension des Ps.-Kallisthenes (Alexanders Brief über die unreinen Völker, Kandakegeschichte) vor sich gegangen wäre. Nach Worten über den Wert der Rezension für die Herstellung des Textes von β folgt eine Ausgabe derjenigen Stücke aus λ, die eigenes Interesse beanspruchen können (III 17; III 18; Interpolation nach III 24). Ein Anhang beinhaltet ein Referat über Apophthegmatasammlungen in den Hss. V und S, ein zweiter den Text des Ps.-Methodios.

Palladios: De vita Bragmanorum narratio, alias Palladii de gentibus Indiae et Bragmanibus commonitorii necnon Arriani opusculi versio ornatior. Ed. with introd. by *J. D. M. Derrett*, in: *Classica et Mediaevalia* 21 (1960) 100—135.

In der Einleitung referiert der Herausgeber — unter Bezugnahme auf seine textgeschichtliche Untersuchung über Palladios (s. u.) — über die Versio ornatior des Palladios, der in den Bereich des Alexanderromans gehört. Sie muß nach D. in den Beginn des 5. Jh.s gesetzt werden. Da sie nur auf 2 Handschriften beruht, können

manchmal Handschriften der Versio ornatior et interpolata zur Textgestaltung herangezogen werden; noch vorsichtiger muß man mit den lateinischen Versionen sein. Nach Besprechung der Versio Ambrosiana und des Summarium Palladii folgt eine Skizze der Arbeitsweise des Redaktors der Versio ornatior. Hauptgrundlage der Ausgabe ist die Hs. Q (Paris, Coisl. Gr. 83). Die Ausgabe füllt eine seit längerem empfundene Lücke. Zwei Papyrusfunde waren Anlaß zur neuerlichen Aufrollung des Problems der Entstehung des Romans des Ps.-Kallisthenes. Es sind die folgenden Publikationen, die die interessanten Texte enthalten:

Pubblicazioni della Soc. Ital. per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto (PSI): *Papiri greci e latini* XII/2 (Firenze 1951), No. 1285 (schon vorher hatte D. Pieraccioni eine Sonderausgabe veranstaltet u. d. T. „Lettere del ciclo di Alessandro in un papiro Egiziano." Firenze 1947).

Griechische Papyri der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek 2 (1954) 51—74 (Anthologie fingierter Briefe) (Pap. Nr. 129).

An Ausgaben des lateinischen Alexanderromans waren zu verzeichnen:

Epistola Alexandri ad Aristotelem. Ad codicum fidem ed. et comm. crit. instruxit *W. W. Boer.* Den Haag 1953.

Nach der veralteten Ausgabe von B. Kübler (Leipzig 1888, im Anhang der Edition von Julius Valerius) war eine Neuausgabe schon lange vonnöten. Die zweite Rezension hatte Pfister in seinen „Kleinen Texten zum Alexanderroman" (Heidelberg 1910) veröffentlicht. Verschiedene Gelehrte hatten zur Epistola Kollationen veranstaltet, und vor allem war die Zahl der bekannten Handschriften gewaltig angestiegen (von 67 Hss. waren Kübler 52 unbekannt gewesen!). Die Dissertation der Universität Leiden von Boer bringt nun die Ausgabe; der Herausgeber beschränkt sich absichtlich auf die Darbietung eines kritischen Textes und spricht nicht über die Stellung der Epistola im Rahmen des Ganzen des Alexanderromans. Die Liste von 67 Handschriften und die Stemmata der einzelnen Familien geben einen Überblick über die Textgeschichte. Unter dem Text steht ein überreicher kritischer Apparat. Ein Kommentar interpretiert schwierige Stellen in sprachlicher und stilistischer Hinsicht. Den Beschluß bildet ein „index verborum et nominum". Der Text der Epistola ist damit in befriedigender Weise für die nächste Zeit ediert.

Epitoma rerum gestarum Alexandri Magni cum libro de morte testamentoque Alexandri Magni. Ed. P. H. Thomas (Leipzig, Teubner 1960). Die im Codex Mettensis 500 (der leider 1944 zugrunde ging) enthaltene Epitome war bereits 1886 von Dietrich Volkmann und 1900 von Otto Wagner ediert worden. Eine Neuausgabe war besonders durch das Bekanntwerden zweier spanischer Handschriften im Escorial und in der Nationalbibliothek Madrid und auf Grund neuer Papyrusfunde notwendig geworden. Sie liegt nun in der bewährten Teubnerausgabe vor, die mit instruktiver Praefatio und gutem kritischen Apparat ausgestattet ist.

D. J. A. Ross: A new Manuscript of Archpriest Leo of Naples, Nativitas et victoria Alexandri Magni, in: *Classica et Mediaevalia* 20 (1959) 98—158.

Die Sammelhandschrift Ms. 342 der Erzbischöfl. Bibliothek im Lambeth Palace, London, enthält auf fol. 212r—224v einen lückenhaften Text der „Nativitas et victoria Alexandri Magni" des Archipresbyter Leo von Neapel. Der Fund ist insofern bemerkenswert, als bisher nur drei Handschriften des nicht interpolierten Textes bekannt waren (Bamberg E. II. 14, München StB Lat. 23489, Paris B. N. nouv. acq. lat. 310), während drei interpolierte Fassungen des Textes (der Historia de preliis) in einer sehr großen Anzahl von Handschriften überliefert sind. Die neue Handschrift ist unabhängig von den drei bisher bekannten und auch von den interpolierten Fassungen. Theoretisch wäre der Text von gleicher Autorität wie die Bamberger Handschrift und die Fassung I^1, doch erfuhr er eine Reihe von Schreiberkorrekturen und bietet wenig selbständige Lesarten. Entstanden ist die Handschrift um 1300, wohl in Frankreich. Im Anschluß an diese einleitenden Bemerkungen gibt Ross die volle Textausgabe der „Nativitas et victoria Alexandri Magni", der die Lesarten der Bamberger Handschrift nach Pfisters Ausgabe (Heidelberg 1913), der Gruppe I^1 nach Zingerle (Die Quellen zum Alexander des Rudolf v. Ems, Breslau 1885) und Landgraffs und Ausfelds Konjekturen im kritischen Apparat gegenübergestellt werden. Aufgelöste Kürzungen wurden durch kursiven Druck gekennzeichnet, so daß man sich von der Handschrift ein genaues Bild machen kann.

Eine Übersetzung des Alexanderromans bietet *E. H. Haight:* The Life of Alexander of Macedon by Pseudo-Callisthenes. Transl. by E. H. Haight. New York 1955.

Wir wenden uns im folgenden Arbeiten zu, die über Handschriften und Textgeschichte des Alexanderromans handeln.

I. Ott: Die Pommersfeldener Handschrift des Alexanderromans (Historia de preliis), in: *Würzburger Jahrbücher f. d. klass. Altertum* 2 (1947) 189—192.

Die Pommersfeldener Handschrift Nr. 233 (1855), ein Papiercodex des 15. Jh.s, enthält 3 Romane: die prima et secunda Destructio Troiae des Guido de Columna, die Historia Alexandri Magni (f. 109—147) und die Historia Apollonii regis Tyri (f. 147v—160). Der Alexanderroman wurde 1435 in Mainz geschrieben und gehört der Rezension I^2 an (cf. Hilka, *Speculum* 9 [1934] 84—86). Da Hilkas angekündigte Ausgabe der erweiterten Rezension der Historia de preliis nicht erschienen ist, gibt die Verfasserin Anfang und Schluß der Pommersfeldener Version von I^2, die Einschließung der Völker Gog und Magog und das Kapitel vom Kampf gegen die Albaner, um die Verschiedenheiten gegenüber der Ausgabe von I^2 von Hilka (Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman, nebst dem lat. Original der Historia de preliis 1920, S. 7ff.) zu zeigen, die von Ott als Versehen des flüchtigen Schreibers der Pommersfeldener Handschrift beurteilt werden.

A. Barigazzi: Lettere del ciclo di Alessandro in un papiro fiorentino (PSI 1285), in: *Acme* 3 (1950) 435—438.

B. verweist auf die Publikation von Briefen des Alexanderzyklus durch Pieraccioni (PSI XII 2). Auf der Versoseite einer Rolle mit Texten administrativen Inhalts des 2. Jh.s n. Chr. sind 5 Briefe und Fragmente weiterer Briefe des Alexander, Polyei-

dos und Darius geschrieben, von denen 3 neu waren. Der Fund ist daher wichtig für die Beurteilung der Bildung des Alexanderromans. Auch der Pap. Hamb. 605 (1. Jh. v. Chr.) aus einer Rolle mit ursprünglich 170 Briefen enthält Alexanderbriefe. Zum Text des neuen Papyrus, zu dem schon Merkelbach, Mariotti, Préaux und Snell geschrieben hatten, macht Barigazzi Vorschläge hinsichtlich der Textgestaltung und textkritische Bemerkungen. Zuletzt macht er darauf aufmerksam, daß es sich bei den Briefen um typische Schulkompositionen im Typus des Briefwechsels handelt.

G. Rochefort: Une anthologie grecque du XIe siècle, le Parisinus Suppl. gr. 690, in: *Scriptorium* 4 (1950) 3–17.

Unter die Neuerwerbungen der Bibliothèque Nationale zählt der Suppl. gr. 690, der 94 verschiedene Texte enthält, unter denen sich solche ersten Ranges in text- oder traditionsgeschichtlicher Hinsicht befinden. Unter ihnen bemerkt man auch ein „Gnomologium per Alexandri Magni aliorumque apophthegmata compositum" (f. 28v–29r, ein Ineditum) und einen Text des Ps.-Kallisthenes (f. 29v–31v); dieser zählt zu einer neuen, nicht edierten Rezension, die mit C verwandt ist und enthält den Traum Alexanders und die Revolte des Antipater gegen Olympias, ferner die Liste der von Alexander gegründeten Städte. Die meisten übrigen Autoren der Anthologie sind Byzantiner, doch auch einige Klassiker.

D. J. A. Ross: Letters of Alexander. A new partial ms. of the unabridged Julius Valerius, in: *Classica et Mediaevalia* 13 (1952) 38–58.

Ms. Pal. Lat. 1357 der Vaticana (s. XIII, aus Süddeutschland) enthält eine Reihe geographischer Werke, darunter auf f. 125v–131v die Epistula Alexandri Magni ad Aristotelem de situ et mirabilibus Indiae; auf diesen bekannten Text folgen (bis f. 134) zwei weitere Briefe Alexanders, an Aristoteles und an Olympias, die sich als Extrakte des ungekürzten Textes des Julius Valerius „Res gestae Alexandri Macedonis" entpuppten. Sie sind deshalb interessant, weil sie den bisher einzigen bekannten Fall darstellen, in dem die Wunderbriefe vom übrigen Text ein unabhängiges Dasein führen, und sie haben einen nicht zu unterschätzenden textgeschichtlichen Wert. Während 64 Handschriften von der Epitome des Julius Valerius bekannt sind, die im 8. Jh. entstand, kennen wir nur 4 vollständige und 4 fragmentarische Handschriften der ungekürzten, um 300 entstandenen Version des Julius Valerius. Ross zählt die Handschriften und Ausgaben der letzteren auf; den Hauptteil des Artikels macht eine Liste der Lesarten der neuen, V genannten Handschrift aus, die gegenüber der Ausgabe von B. Kübler (Leipzig 1888) differieren. Die Texte entsprechen Kübler 123, 18–135, 17 und 157, 11–161, 27. Manchmal finden sich bessere Lesarten als in A oder P (Ambrosianus P. 49 bzw. Parisinus lat. 4880).

M. de Marco: Codici Vaticani della Epistola Alexandri ad Aristotelem, in: *Aevum* 29 (1955) 275–279.

In Ergänzung zu den in W. W. Boers Ausgabe der Epistula Alexandri angeführten Handschriften dieses Textes berichtet die Verfasserin von 2 Codices der Vaticana, die Boer entgangen waren. Es sind dies der Reg. Lat. 657 (s. XII–XIII) und der Vat.

Lat. 6800 (s. XV). Der Reg. Lat. 657 gehört zur 3. Familie der Hss. nach der Einteilung Boers, der Vat. Lat. 6800 zur 4. Familie. Da Boer nicht die Gelegenheit hatte, 4 vatikanische Handschriften der Epistola, nämlich Vat. Lat. 1869 (s. XII), Vat. Lat. 1984A (s. XI–XII), Vat. Lat. 1795 (s. XII–XIII) und Vat. Lat. 1974 (s. X–XI) selbst zu prüfen, gibt die Verf. von diesen die grundlegenden Charakteristika bekannt.

D. J. A. Ross: A checklist of mss. of three Alexander texts, the Julius Valerius epitome, the Epistola ad Aristotelem and the Collatio cum Dindimo, in: *Scriptorium* 10 (1956) 127–132.

Von den 3 wichtigen Texten des Alexanderromans, die der Verf. kurz skizziert, gibt der Artikel eine äußerst nützliche Zusammenstellung der bekannten Handschriften aus 60 Bibliotheken Europas und z. T. auch Amerikas. In Listenform werden verzeichnet die Signaturen, die Folioangaben der Texte (die häufig zusammen vorkommen), die Datierung, der Beschreibstoff und der Erhaltungszustand.

D. J. A. Ross: A new manuscript of the Latin Fuerre de Gadres and the text of Roman d'Alexandre Branch II, in: *Journal of the Warburg & Courtauld Institute* (London) 22 (1959) 211–253.

Die Entdeckung des Ms. H 36 des Archivs von St. Peter im Vatikan mit einer lateinischen Übersetzung der „Fuerre de Gadres" auf Grund des Originalgedichtes des Eustachius ist von großem Interesse für das Studium des mittelalterlichen Alexanderromans. Da das Originalgedicht des Eustachios, auf dem der Roman d'Alexandre beruht, verloren ist, bedeutet die Kenntnis der vollständigen lateinischen Version, von der bisher nur Fragmente vorhanden waren, einen großen Fortschritt. Der Verf. gibt eine kurze Inhaltsangabe. Er sieht Beweise, daß die Vatikanische Handschrift eine Hinzufügung zu Eustachius' Gedicht enthalte, die er „Eustach II" nennt. Die Beziehungen der Quellen, Autoren und Redaktoren zueinander macht ein Stemma übersichtlich, eine detaillierte Analyse das Verhältnis von Alexandre de Paris und Eustachius. Zuletzt folgt die Textausgabe auf Grund der Vatikanischen Handschrift (f. 1–12r) und des Florentiner Fragments (Ms. Plut. XXIX, 8 der Laurentiana, f. 66r–v).

P. H. Thomas: Die Überlieferung der Metzer Alexanderepitome, in: *Studien zur Textgeschichte und Textkritik* (Köln 1959) 285–296.

Th. unterscheidet die eigentliche Metzer Alexanderepitome vom Liber de morte testamentoque Alexandri Magni (§§ 87–123) und erläutert die Ausgaben von Volkmann (1886) und Wagner (1900). Da die Metzer Handschrift verbrannt ist, müssen die Ausgaben diese ersetzen. Für den Liber de morte testamentoque Alexandri Magni kommen aber zwei neue Textzeugen hinzu, nämlich zwei spanische Hss. des 16. Jh.s (Cod. Scorialensis b III 14 und Matritensis 1346). Beide Hss. sind nahe verwandt, aber nicht voneinander abhängig; vom Metzer Text sind sie unabhängig. Th. vergleicht die Abweichungen der Ausgaben von Volkmann und Wagner, von

denen die Wagnersche die bessere ist. Ein Stemma der Hss. und Editionen und eine Emendation des § 120 beschließen den Aufsatz.

F. Pfister: Eine neue Handschrift des Alexanderromans des Archipresbyters Leo, in *Classica et Mediaevalia* 21 (1960) 204—211.

P. bezieht sich auf die Textausgabe der „Nativitas et victoria Alexandri Magni" des Archipresbyter Leo, die D. J. A. Ross auf Grund der neuen Londoner Handschrift gemacht hat und würdigt die Bedeutung des Fundes; durch eine minutiöse Textvergleichung zeigt er die textgeschichtliche Stellung der Hs. L. auf. Der Codex hat sowohl große Bedeutung für die Neuausgabe des Leo als für die Version J^1 der Historia de Preliis. Eine übersichtliche Stammtafel beschließt den Aufsatz.

Auf den folgenden Seiten haben wir Arbeiten zu berücksichtigen, die zum Alexanderroman im allgemeinen oder zur Persönlichkeit Alexanders im Zusammenhang mit dem Roman geschrieben wurden. An letzter Stelle werden Arbeiten zu Einzelproblemen des Romans besprochen (s. u.).

E. H. Haight: The History of Alexander the Great by Pseudo-Callisthenes, in der Verf. „More Essays on Greek Romances", New York 1945, 1—47.

Auf ein Referat über Autor, Datierung und Quellen folgt eine ausführliche Inhaltsangabe des Romans. In einer Analyse macht H. auf die Widersprüche und Vertauschungen von Ort und Zeit aufmerksam, die das Fehlen der Historizität klarstellen. Der Roman zeigt Interesse für Abenteuer und religiöse Fragen, aber nicht für Liebe. Trotz des Vorkommens einer Reihe von Frauengestalten fehlt eine eigentliche Liebeshandlung. Dennoch ist Alexander ein Romanheld, der erst vom Tode besiegt wird. Der Stil ist sehr heterogen, mit stark epischem Einschlag. Die Mischung von Prosa und Versen entspricht der Menippeischen Satire, die Choliamben sind ein volkstümliches Versmaß. H. schließt mit einem Ausblick auf das „Exemplum Alexandri" für spätere Zeiten.

F. Pfister: Studien zum Alexanderroman, in: *Würzburger Jahrbücher f. d. Altertumswiss.* 1 (1946) 29—66.

P. gibt eine Aufzählung der Texte und Zeugnisse, die es erlauben, sich eine Vorstellung vom Ursprung des Alexanderromans zu machen, der um 200 v. Chr. seine ersten Anfänge nahm. Der Vorläufer des Ps.-Kallisthenes kann ein volkstümlicher ägyptischer Roman hellenistischen Charakters gewesen sein. Der Alexanderroman ist ein historischer Roman, in dem die πράξεις einer geschichtlichen Persönlichkeit mit moralisierender und politischer Intention dargestellt werden.

R. Merkelbach: Zum griechischen Alexanderroman (Ps.-Kallisthenes). Diss. Hamburg 1947 (nicht gedr.).

In einem ersten Teil erfolgt eine Ausgabe des Hamburger Papyrus (s. o.) von den Mitgliedern des Hamburger philologischen Seminars, im zweiten Teil steht eine ausführliche Untersuchung über die Quellen des Ps.-Kallisthenes. Ein Auszug daraus ist der unten zitierte Artikel.

R. Merkelbach: Pseudo-Kallisthenes und ein Briefroman über Alexander, in: *Aegyptus* 27 (1947) 144—158.

M. sieht in der Tatsache, daß die Papyri der Società Italiana und der UB Hamburg (s. o.) nicht nur zahlreiche bessere Lesarten als die Handschriften des Ps.-Kallisthenes bieten, sondern auch Briefe enthalten, die bei diesen fehlen, den Beweis, daß die Briefe vom Alexanderroman unabhängig sind. In den folgenden Ausführungen sucht M. den Beweis zu erbringen, daß der Alexanderroman von einer Briefsammlung abhängig gewesen sei. Der postulierte Briefroman mag nicht viel älter als der aus dem 1. Jh. v. Chr. stammende Hamburger Papyrus gewesen sein; seine Wurzeln lägen in der Rhetorenschule, speziell in deren Übungen zur ἠθοποιία. Doch hat die fabulös-teratologische Briefliteratur nichts mit dem Rhetorenbetrieb zu tun. Somit scheine der Verf. des Alexanderromans bereits ein Briefkonglomerat vorgefunden zu haben, in dem auch schon das Gespräch Alexanders mit den Gymnosophisten und die Schrift über Alexanders letzte Tage und sein Testament enthalten waren. Die zweite Quelle des Verf. des Alexanderromans wäre eine historische Darstellung des Alexanderzuges gewesen, die sich weitgehend rekonstruieren läßt. Aus der Vereinigung beider Teile erklären sich nach M. fast alle Sonderbarkeiten des Romans. Den Abschluß bilden Emendationsversuche zum Hamburger Papyrus.

Y. E. Bertels': Die orientalische literarische Tradition über Alexander vom 5. Jh. bis auf unsere Zeit (russ.) Moskau, Akad. d. Wiss. d. UdSSR 1948.

Die Arbeit wurde mir nur durch das Zitat bekannt.

W. W. Tarn: Alexander the Great. I. The narrative. II. Sources and studies. Cambridge 1948.

Der erste Band gibt eine zusammenhängende Geschichte Alexanders d. Gr. In unserem Zusammenhang ist bloß der auf S. 142—145 gegebene Ausblick auf Alexanders Nachleben in Legende und Roman interessant. Den Hauptteil stellt das speziellen Studien gewidmete Buch II dar, in dem namhafte Beiträge zur Geschichtsschreibung um Alexander gegeben werden. Ein wenig fällt auch für den Roman ab; so etwa, wenn T. den Ursprung der Legende von der Amazonenkönigin darin sehen will, daß der König der Skythen am Jaxartes dem Alexander seine Tochter zur Frau anbot. Ein Abschnitt behandelt Alexanders Vergöttlichung, die ja im Roman eine große Rolle spielt. Da das Interesse des Autors auf der geschichtskritischen Forschung liegt, mag der Hinweis auf das Buch genügen.

B. Lavagnini widmet dem Alexanderroman in seinem Buch „Studi sul romanzo greco" eine kurze Darstellung. Im Kapitel über den Ursprung des griechischen Romans flicht er eine Betrachtung der ältesten Romane ein, an deren erster Stelle der Alexanderroman zur Sprache kommt. Auf eine Inhaltsangabe der Redaktion A folgt eine Skizze der Redaktionen B und C. Den Kern der Ausführungen bildet die Untersuchung der Zeit der Ausbildung des Romans. Heimat der Legende ist das hellenistische Ägypten der Ptolemäer, im besonderen Alexandreia. Aus dem Makedonenkönig ist der Erbe der Pharaonen und ein ägyptischer Nationalheros geworden.

Für L. ist der volkstümliche Ursprung des Romans unzweifelhaft, da die Anzahl der Redaktionen und Übersetzungen für ein ständiges Wachsen und Formen spricht.

C. A. Robinson: The history of Alexander the Great. Vol. 1. P. 1. An index to the extant historians. P. 2. The fragments. Providence 1953 (*Brown Univ. Studies* 16).

Ein um die Erfassung der Quellen des historischen Alexander verdienstvolles Buch, das daher für den Roman nur bedingt in Frage kommt. Aus der Überzeugung, an das Bild Alexanders nur aus einer neuerlichen Interpretation der Quellen heranzukommen, vertieft sich R. in die überkommenen Historiker, zu denen er im ersten Teil des Buches einen Index bildet. Der zweite Teil ist eine Übersetzung aller auf Alexander bezüglichen Stellen aus F. Jacobys „Fragmente der griechischen Historiker" P. II, B, 618–828.

B. Treves: Il mito di Alessandro e la Roma d'Augusto. Milano 1953.

Das Werk beschäftigt sich mit dem Alexanderbild in der römischen und modernen Geschichtsschreibung mit besonderer Betonung des Augusteischen Zeitalters und des Livius.

G. A. Cary: Alexander the Great in medieval theology, in: *Journal of the Warburg & Courtauld Institute* 17 (1954) 98–114.

Der Autor begibt sich auf ein bisher vernachlässigtes Gebiet, wenn er dem Alexanderbild in der theologischen Literatur des Mittelalters, im speziellen bei den Exegeten der Hl. Schrift, nachgeht. Im Gegensatz zu den Moralisten vereinfachen die Bibelkommentatoren die Menschen zu Typen, und so wird Alexander zum allerobernden Tyrannen gestempelt, der prophetisch schon bei Daniel VII 6, VIII 3ff., XI 1ff. gesehen und zu Beginn des 1. Makkabäerbuches erwähnt wird. Die Theologen gehen hierin auf die Verurteilung des Alexander durch Orosius zurück. Der Verf. beleuchtet im ersten Abschnitt die biblischen Bezugnahmen auf Alexander und deren mittelalterliche Interpretation, im zweiten die Bezugnahme des Josephos auf Alexander und deren mittelalterliche Interpretation. In der Bibel wird Alexander als der vorherbestimmte Zerstörer Persiens und Vorbote des Antiochos, eines Antichrist-Typus', gesehen. Sein Stolz und seine Ruhmsucht werden verurteilt, und diese Meinung war stärker als die günstigere Beurteilung durch Josephos. Den Höhepunkt der Entwicklung dieser theologischen Auffassung sehen wir im 12. Jh. mit Rupert von Deutz und Gottfried von Admont. Später ist eine Berührung mit der moralistischen Auffassung Alexanders zu sehen, und auch mit den stoischen Anschuldigungen gegen Alexander bei Seneca und denen der Peripatetiker bei Curtius. In Deutschland erhielt sich die biblische Stellung Alexanders in einer Reihe von Weltchroniken und Historienbibeln, und das theologische Material taucht auch in Alexanderdichtungen bis zum Ende des Mittelalters auf.

R. Merkelbach: Die Quellen des griechischen Alexanderromans. München 1954 (*Zetemata* 9).

Der Verf. bringt seine schon früher geäußerten Thesen über den Ursprung des Alexanderromans (s. o.) nun in einem für die Klärung dieses Problems sehr an-

regend wirkenden Buch heraus. Wie erinnerlich, sieht M. auf Grund der Papyri PSI 1285 und Hamburg UB 129, die Teile eines fingierten Briefwechsels Alexanders enthalten, als eine der beiden Hauptquellen des Alexanderromans einen Briefroman über Alexander aus der Zeit um 100 v. Chr. an. Die zweite Hauptquelle ist eine Alexandergeschichte eines hellenistischen Historikers, der von Kleitarch abhängig ist und auf die historische Wirklichkeit wenig Bedacht nahm. Dazu treten noch Briefe über Alexanders wunderbare Abenteuer, das Gymnosophistengespräch und die Schrift über Alexanders letzte Tage. Auch die ägyptische Legende von Nektanebo ist in das Buch verarbeitet, wobei der ursprüngliche ἱερὸς λόγος zu einer richtigen Ehebruchsnovelle umgeformt wurde. Somit ist für M. die These einer jahrhundertelangen mündlichen Tradition widerlegt. Der unter dem Namen des Ps.-Kallisthenes gehende Redaktor, ein Alexandriner um 300 n. Chr., hat aus den genannten Bestandteilen einen Roman ausgearbeitet, wobei er infolge seiner geringen Bildung die Quellen schlecht benützte. Seine eigenen Erfindungen sind geschmacklos. In einem besonderen Teil gibt M. eine ausführliche Darstellung der Überlieferung, eine Analyse des Romans und eine Edition einzelner Teile des Briefkorpus.

A. Abel: Le roman d'Alexandre. Légendaire médievale. Bruxelles 1955 (*Coll. Lebègue* 112).

Das Buch nimmt sich vor, die weite Verbreitung der Alexanderlegende und die vielschichtige Verästelung der Tradition in knappen Strichen zu zeichnen. Das Motto ist ihm, „das große geistige Abenteuer des Alexanderromans" in seiner Entstehung begreifen zu lassen, den Übergang von Geschichte zum Roman und das Nachleben des Stoffes zu zeigen. Der erste Abschnitt orientiert über Ps.-Kallisthenes und führt das allmähliche Heranwachsen volkstümlicher Erzählung um Alexander vor; es folgen eine Beschreibung der griechischen Rezensionen A, B und C des Ps.-Kallisthenes und eine ausführliche Inhaltsangabe unter Heranziehung aller drei Rezensionen. Dann konfrontiert der Verf. die Alexandervita des Plutarch mit dem Roman; erste läßt bereits eine romanhafte Beeinflussung erkennen. Wir lesen weiter von der Beschlagnahme Alexanders durch den Orient, das Eindringen der übernatürlichen Momente und der Phantasiegebilde, der orientalischen Traditionen, von der byzantinischen Textgestaltung, von der Kontamination verschiedenster Schichten, der Apokalyptik und der Verzweigung in die nationalen Traditionen. Das nächste Kapitel schildert die lateinischen Traditionen und das Alexanderbild im Abendland. Abel beschreibt die islamische Alexandertradition und die Darstellung des Alexanderromans in den mittelalterlichen abendländischen Literaturen, zuletzt die Entwicklung der Literatur über Alexander im Mittelalter. Erläuternde Notizen und ein kurzer bibliographischer Anhang beschließen das Werk, das eine nützliche Zusammenfassung darstellt.

L. Pearson: The diary and the letters of Alexander the Great, in: *Historia* 3 (1955) 429–455.

Die historische Untersuchung über die Tagebücher, Stathmoi und Briefe Alexanders zeigt auf, daß diese Dokumente auch in einem gewissen Zusammenhang zum Roman stehen. P. kommt nämlich zur Ansicht, daß die erhaltenen Zitate aus dem Tagebuch Alexanders auf eine literarische Komposition späterer Zeit zurückgehen, daß es sich also um kein authentisches Dokument handelt. Das gleiche kann von den Stathmoi, den topographischen Berichten der Expeditionen, gesagt werden. Natürlich hatte Alexander sicher Tagebücher, Reisebeschreibungen und Briefe geschrieben bzw. schreiben lassen; doch wurden Briefe berühmter Männer gerne fingiert und ein solcher fingierter Briefwechsel ist ja auch eines der Kernstücke des Alexanderromans. P. kommt auf die Papyri PSI 1285 und Hamburg UB 129 zu sprechen und betont deren Rolle in der Entwicklung des Romans. Es müssen verschiedene Anthologien und Sammlungen existiert haben. Auch von Alexanders Testament haben sich romanhafte Stücke erhalten, und kein Historiker scheint ein authentisches Dokument gekannt zu haben. Arrian dürfte ein publiziertes Tagebuch gekannt haben, zitiert es aber nicht so genau wie Plutarch; es mag auf Ptolemäus' Bericht vom Ende Alexanders zurückgehen und unterscheidet sich sehr von anderen gefärbten Darstellungen.

P. Treves: Il problema storiografico del romanzo di Alessandro, in: *Riv. filol. e istr. class.* 33 (1955) 250–275.

T. setzt sich mit den verschiedenen Thesen über den Alexanderroman auseinander, insbesondere mit Merkelbachs Hypothese vom Ursprung des Romans (s. o.). Zwischen den Analysen vom unwissenden Kompilator, der die ihm zur Verfügung stehenden Quellen schlecht und nicht ohne zahlreiche Versehen und Fehler zusammengeflickt habe, und der tatsächlichen Wirkung des Romans klafft eine große Kluft. Der Roman gewinnt für T. eine dokumentarische „Wahrheit", nicht für die Geschichte Alexanders selbst, sondern für die Geschichte des Buches und des Autors. Hellenistisch ist das „Testamentum Alexandri", die Kenntnis der Verfahrensweisen hellenistischer Autokratien, der Stil der souveränen Proklamationen, die Spuren des Kontaktes mit Rom. Analytische Philologie und kritische Geschichtsschreibung können das Problem des Alexanderromans nicht lösen. Es ist das Problem der Kontingenz des Romans schlechthin, d. h. der Genesis und Übergeschichtlichkeit der literarischen Genera, die die subjektive Interpretation der Geschichte bedingt. Es bleibt uns die Aufgabe, den Roman als Spiegel einer Epoche zu interpretieren. Es gilt nicht, die „Unwissenheit" des Ps.-Kallisthenes zu tadeln, sondern unsere eigene Unwissenheit zu reduzieren. Ein kleiner Anhang berichtet über den Alexanderroman in einer vergessenen Schrift von Bartolomeo Malfatti.

G. Cary: The medieval Alexander. Ed. by D. J. A. Ross. Cambridge 1956.

Eine „Summe" des mittelalterlichen Alexanderbildes und eine ausgezeichnete Materialsammlung ist das Buch des leider zu früh verstorbenen Autors. Er geht das Problem von einer neuen Seite an: er begnügt sich nicht mit der Betrachtung der zahlreichen mittelalterlichen Prosa- und Versbiographien, sondern will wissen, was das Mittelalter wirklich von Alexander dachte und worauf seine nachhaltige Wirkung beruhte. D. J. A. Ross hat das Manuskript in dankenswerter Weise für die Veröffentlichung reif gemacht und einige Zusätze und Berichtigungen beigesteuert.

Der erste Teil des Buches ist eine kurze Zusammenstellung der Quellen der mittelalterlichen Kenntnis von Alexander und deren hauptsächlichen Ableitungen. Der wichtigere Teil des Buches ist eine Schilderung des Alexanderbildes in verschiedenen Sparten des Geisteslebens: bei den Philosophen, insbesondere den Moralphilosophen, bei den Theologen und Mystikern, in den Exempla-Büchern und Predigten und bei den weltlichen Autoren. Die weitere Alexanderforschung wird das Buch als wichtigen Markstein berücksichtigen müssen.

F. Pfister: Alexander der Große in der Offenbarung der Griechen, Juden, Mohammedaner und Christen. Berlin 1956 (Deutsche Akad. d. Wiss. Schriften d. Sektion f. Altertumswiss. 3).

Der Verf. geht der durch 23 Jahrhunderte andauernden ungebrochenen Wirkung Alexanders d. Gr. auf die Weltliteratur nach; nicht der historische Makedonenkönig, sondern der Held des Romans und der Legende ist in das Bewußtsein der nachantiken Zeit gedrungen. Sein Nachleben war gesichert, als er in die heiligen Schriften und die Apokalyptik einbezogen wurde. Die ersten göttlichen Offenbarungen über Alexander fallen in das Jahr 331, als dieser 24 Jahre alt war. Pf. durchstreift die antiken Prophezeihungen über Alexander und behandelt dann die Heiligung Alexanders durch die ägyptischen Juden. Bei den Juden trat Alexander in den Kreis der heiligen Schrift, und sogar der Glaube an den wahren Gott wurde ihm zugeschrieben. Das tendenziöse Schrifttum war zur Stärkung der jüdischen Diaspora bestimmt. Die jüdische Alexanderlegende wurde im Orient zuerst von den Syrern übernommen, von denen sie zu den Arabern drang. Mit dem Koran verbreitete sich die Kenntnis vom Alexander-Dulkarnein im Laufe der Zeit von Spanien bis Java. Aber auch in die christliche Geschichtsschreibung und Apokalyptik fand Alexander Eingang. Einen Ersatz für das Fehlen Alexanders im christlichen Kanon bieten die mittelalterlichen Historienbibeln des 13.–15. Jahrhunderts. Nicht zuletzt war Alexander Träger göttlichen Willens und göttlicher Offenbarungen. Das kleine Büchlein, das auf einem Vortrag beruht, erfüllt den Zweck rascher Information über den großen Fragenkomplex durch seine flüssige Darstellung und das Wesentliche erfassende Skizzierung.

H. G. Beck: Alexanderroman, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, 1957, 231–232.

Ein kurzer Artikel in dem bekannten Lexikon, der die wesentlichen Fakten zusammenstellt. Der Roman wird als Produkt der romantischen Alexanderschwärmerei bezeichnet, der zugleich den Interessen des ägyptischen Patriotismus diente. Beck weist auf die große Wirkung im Mittelalter und auf die Mitformung der hellenistisch-römischen Komponente der mittelalterlichen Kaiseridee in Byzanz hin. Einige Worte gibt er über Handschriften und Übertragungen.

K. Czeglédy: The Syriac legend concerning Alexander the Great, in: *Acta orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1957) 231—249.

C. sieht die Entstehung des Alexanderromans — in Übereinstimmung mit Merkelbach — in der Verschmelzung von Erzählungen der Kleitarchtradition mit Alexanderbriefen durch einen Autor des 3. Jh.s n. Chr., der selbst einiges beisteuerte. In 7 Punkten geht er sodann auf die syrische Alexanderlegende ein, die als erste die Verschmelzung der Alexandererzählung mit den apokalyptischen Motiven der Bibel (Gog und Magog) zeigt. Gewisse Elemente der Legende (cf. die kaukasischen Tore) zeigen sich bereits bei Josephos, der sie aber aus seiner römischen Umgebung genommen hat; es ist hier noch keine Berührung mit der Gog- und Magog-Apokalypse des Ezechiel festzustellen. Die Bearbeitung kann aber auch nicht zur Zeit des Hunneneinfalls 395—396 geschehen sein, da Hieronymus die Hunnen mit den Skythen identifiziert und noch keine Verbindung zum Roman zeigt. Dennoch ist der Hunneneinfall 395/6 in Mesopotamien wichtig für die Auffindung des Ursprungs der syrischen Alexanderlegende. Deren Elemente zeigen sich bereits in dem metrischen Diskurs „De fine extremo", der dem Ephraim Syros zugeschrieben wird. Im Bericht des Johannes von Ephesos über den Sabireneinfall 515 in Mesopotamien finden wir bereits deutliche Spuren der Existenz der syrischen Alexanderlegende. Der syrische Alexanderroman im strengen Sinn ist die Übersetzung des Ps.-Kallisthenes, die in erster Linie mit der Geschichte des Archipresbyters Leo verwandt ist und zum Typus der A-Rezension gehört. Sie muß nach einem mittelpersischen Original gemacht worden sein; der terminus ante quem für letzteres ist die Mitte des 7. Jh.s. Die syrische Version hat nicht geringen textkritischen Wert. Für das Studium der apokalyptischen Literatur des Mittelalters und der Geschichte der Steppenvölker ist aber die syrische Alexanderlegende wichtiger als die syrische Version des Romans. Erstere erscheint als steter Anhang zu letzterer und hat Alexanders Reise zum Ende der Welt und die Anfertigung des eisernen Toren gegen die Barbaren (Hunnen) zum Inhalt; die Prophezeihung des Hunneneinfalls ist eine vaticinatio ex eventu auf Grund des Sabireneinfalls 515. Damit ist ein terminus post quem der Abfassung der Legende gegeben. Eine zweite Datumsangabe in Form einer Prophezeihung muß als vaticinatio ex eventu auf Grund eines Krieges zwischen Chusrō II. und Herakleios 627 bzw. der Chazareninvasion 629 angesehen werden. Das Datum der Legende ist zwischen 629 und 643 (Eroberung des Sasanidenreiches durch die Araber) zu setzen. Die syrische Legende um Alexander ist das Produkt der synkretistischen Kultur Nordmesopotamiens.

Y. Boyunaga: Alexander der Große nach den orientalischen Quellen (türkisch). Pinar (Istanbul) I, 1 (1960) 9—11 & I, 2 (1960) 7—8.

War mir nicht zugänglich.

L. Pearson: The lost histories of Alexander the Great. *Philol. Monographs* 20 (Amer. Philol. Assoc.) New York 1960.

War mir nicht zugänglich.

F. Pfister: Alexander der Große in der byzantinischen Literatur und in neugriechischen Volksbüchern. Probleme der neugriech. Literatur III (= *Berliner byzantinist. Arbeiten* 16) (Berlin 1960) 112—130.

Der Verf. nennt zunächst eine große Fülle von Alexandergeschichten von vorchristlichen Autoren, von denen wir vielfach nur die Namen oder kurze Zitate kennen. Die älteren Alexanderhistoriker gingen in römischer bzw. byzantinischer Zeit verloren. Die Byzantiner hatten ungefähr dasselbe Material wie wir zur Verfügung. Aus christlicher Zeit sind Julius Africanus, Eusebios, Agathias, Ps.-Methodios, Malalas, Georgios Synkellos, Zonaras, die Suda, Tzetzes, Sphrantzes u. a. zu nennen, inbesondere aber das 6117 Verse umfassende Alexanderlied und die Volksbücher des Demetrios Zenos aus Zante, ferner die Volksdichtung des Manthos Ioannu aus Janina. P. verweist auf die weite Wirkung der Alexanderfigur, im Abendland bis auf das Alexanderepos des Pfaffen Lamprecht, im Osten bis nach Äthiopien und bis zu den Türken.

Nach der Besprechung von Arbeiten zum Alexanderroman im allgemeinen haben wir uns den Schriften zuzuwenden, die einzelne Probleme des Romans behandeln. Auch hier ist wieder die chronologische Reihenfolge entscheidend.

L. Herrmann: Recherches sur Babrius, in: *L'Antiquité classique* 18 (1949) 353—367.

Im 4. Teil des Artikels, der den Titel „Babrius et le Roman d'Alexandre" trägt, will der Autor das Problem lösen, das sich aus der Bezeichnung der lateinischen Übersetzung des Alexanderromans durch Julius Valerius in einigen Handschriften als „Juli Valeri Alexandri Polemi res gestae Alexandri Magni Macedonis translatae ex Aesopo graeco" ergibt. Da Aesop lange vor Alexander lebte, kann natürlich keine Beziehung zwischen beiden bestehen. Man hat als Erklärung den Leidensis Vulc. 93 und den Parisinus 16858 heranziehen wollen, die außer dem Alexanderroman noch Vitae und Prosafabeln des Äsop enthalten. Der Autor will eine andere These vorschlagen: Babrios soll mit dem Aesopus graecus identifiziert werden; in 2 Hss. ist Βαλέριος mit Βάβριος verwechselt; im Alexanderroman läßt sich ein Einfluß äsopischer Fabeln feststellen und dazu kommen wörtliche Berührungen. Die Zeitgrenzen des Romans sind das 2. Jh. (1. Hälfte) und das Ende des 1. Jh.s. Babrios hätte danach nach Abfassung der Batrachomyomachia und der Fabeln in der Zeit des Trajan den Alexanderroman geschrieben, der unter dem Namen des Ps.-Kallisthenes bekannt ist, den Polemius „ex Aesopo graeco" übersetzte, weil er den Fabeln im vollständigen Werk des Babrios folgte.

A. Bentzen: Der böse Fürst. Beiträge zum Verständnis des religionsgeschichtlichen Hintergrundes eines Märchens von H.-C. Andersen, in: *Studia theologica* (Lund) 4 (1950) 109—119.

A. Gitti: Alessandro Magno all'oasi di Siwah. Il problema delle fonti. Bari 1951.

Die Untersuchung gilt rein vom historiographischen Standpunkt den Quellen für Alexanders Besuch in der Oase Siwah. Es fällt dabei ein Licht auf die gesamte

Alexanderhistorie, da die genannte Episode, die mit Alexanders Vergöttlichung zusammenhängt, bereits im Altertum Gegenstand einer lebhaften Polemik war und es noch heute ist: was waren die Gründe für Alexanders Besuch im Ammonium, wie ging der Ritus der Vergöttlichung vor sich, wie war die Befragung des Heiligtums durch Alexander? Gitti kommt bei der Prüfung der Zeugnisse der Historiker auch auf die Rolle des Alexanderromans im Zusammenhang der Tradition zu sprechen. Es ergeben sich drei verschiedene Kerne der Überlieferung: a) die Kallisthenes-Tradition (Reise nach dem Vorgang des Perseus und Herakles, Idee der Filiation von Ammon), b) die Vulgata (cf. Diodor, Plutarch, Curtius, Justin; Alexander will sich Sohn des Ammon nennen lassen), c) Ptolemaios-Aristobulos (Beispiel der mythischen Ahnen, Frage nach der Filiation, aber Unterdrückung des ritus divinatorius und Geheimhaltung der Befragung).

E. Braun: Eine Alexanderlegende, in: *Jahrbuch des Österr. Archäol. Instituts* 39 (1952) 139—145.

Der Verf. unterzieht die Legende von der göttlichen Zeugung Alexanders einer inhaltlichen und quellenkritischen Analyse; dazu bringt er sämtliche Quellenberichte bei. Erörterung finden das Motiv vom Gott in Schlangengestalt, die Reaktion Philipps auf die Beobachtung des Verkehrs der Olympias mit dem Drakon, der Verlust des rechten Auges durch Philipp. Der Verf. zeigt die Vermischung und Kreuzung alexanderfreundlicher und -feindlicher Traditionen.

D. Sp. Rodojičić: Les mentions d'Homère dans l'ancienne littérature serbe (serb., mit französ. Zusammenfassung), in: *Ziva Antika* (Skoplje) 3 (1953) 45—48.

Unter anderen Quellen für die Homerkenntnis in der altserbischen Literatur figuriert auch der Alexanderroman, der sehr populär war. Der Verf. nennt alle Zitierungen Homers im serbischen Alexanderroman.

G. A. Cary: A note on the medieval history of the Collatio Alexandri cum Dindimo, in: *Classica et Mediaevalia* 15 (1954) 124—129.

Der Briefwechsel Alexanders mit dem Brahmanenkönig Dindimus, der in engem Zusammenhang mit dem Commonitorium Palladii und dem Dindimus de Bragmanibus steht, wurde trotz seiner Eingliederung in die Historia de preliis auch allein sehr verbreitet. Die christlichen Schriftsteller bewunderten die Askese der Brahmanen; dies ging bis zur Umgestaltung des Textes, was Cary an mehreren Stellen zeigt. Doch ist dadurch die eigentliche Absicht des Autors der Collatio unterdrückt bzw. mißverstanden, die anekdotenhafte Qualität in didaktische und moralistische Unterweisung umgebogen. Der Autor wollte eigentlich Alexanders heidnische und christliche Ankläger — in Dindimus personifiziert — in Mißkredit bringen, während die christlichen Schriftsteller Alexander angreifen.

H. v. Mžik: Die Schilderung der Schlacht zwischen Alexander dem Großen und dem Inderkönig Porus in Firdousis Königsbuch, in: *Zeitschrift d. deutschen Morgenländ. Gesellschaft* 104 (= N. F. 29, 1954) 357—361.

Die Schilderung der genannten Schlacht ist deswegen von Interesse, weil Firdusi den Sieg des Alexander durch Kriegsmaschinen herbeigeführt werden läßt: eiserne Rosse und Reiter, die mit Naphta gefüllt wurden und nach Anzünden dieses Stoffes sich automatisch in Bewegung setzten und durch ihre Hitze die Elefanten des Porus kampfunfähig machten. Da Firdusi kein origineller Dichter ist, glaubt Mžik, daß dieses Motiv einer orientalischen Fassung des Alexanderromans entnommen wurde. Vielleicht liegt die mythische Vorstellung von feurigen Reitern zugrunde, die hier rationalisiert wurde.

F. Pfister, R. Riedlinger: Ein Zitat aus dem Alexanderroman des Ps.-Kallisthenes in einer unterschobenen Schrift des Johannes von Damaskos, in: *Byzant. Zeitschrift* 48 (1955) 86—88.

In der dem Johannes von Damaskos fälschlich zugeschriebenen Schrift „Epistola ad Theophilum imperatorem" findet sich ein wörtliches Zitat aus Ps.-Kallisthenes, nämlich die Stelle III 24 p. 123 sq. ed. Kroll (Alexanders Besuch in Götterwohnungen in Höhlen im Land der Königin Kandake, Treffen mit Sesonchosis, Befragung des Serapis). Der Wert dieses Zitates liegt darin, daß in den griechischen Hss. des Ps.-Kallisthenes die Stelle verderbt ist. In A fehlt die Erwähnung des Serapis, B und L haben einen gekürzten Text, C bietet eine andere Reihenfolge des Geschehens. Während bislang zur Auffüllung der Lücke nichtgriechische Übersetzungen herangezogen werden mußten, ist das ps.-damaskenische Zitat jetzt der einzige griechische Zeuge zur Rekonstruktion des Textes. Kurz erwähnt werden die Hss., in denen die Epistola ad Theophilum überliefert ist, und zuletzt geben die Verfasser einige textkritische Bemerkungen, unter denen die Erwähnung des ἅπαξ λεγόμενον „σεισμοκράτωρ" als Variante zu „κοσμοκράτωρ" von religionsgeschichtlichem Interesse ist.

P. V. Ernstedt: K koptskomu tekstu romana ob Aleksandre, in: *Viz. Vrem.* 10 (1956) 178—180.

Der Artikel bietet eine Erklärung einer Phrase des koptischen Textes unter Berücksichtigung gewisser griechischer Paralleltexte.

T. Pekáry: „Collatio Alexandri Magni et Dindimi" keletkézéhez, in: *Antik Tanulmányok* 3 (1956) 105—116.

Nach Ansicht von Makovsky (Diss. Breslau 1919) und Kroll spiegelt sich in dem fiktiven Briefwechsel Alexanders mit Dindimus die Anschauung der kynischen Philosophie wieder. Eine genaue Datierung wurde bisher nicht versucht. Nach der Untersuchung des Autors zeigen sich aber nicht so sehr kynische Gedanken, als vielmehr zahlreiche Entsprechungen zu den Schriften der Kirchenväter des 3. Jh.s in der Collatio. Es ist auffallend, daß die christlichen Gedanken sämtlich scharf bemängelt werden und von Alexander, der das letzte Wort behält, widerlegt werden. Einige Anspielungen scheinen auf die politischen und allgemeinen Verhältnisse der Zeit des Gallienus (253—268) zu deuten; diese Datierung wird besonders durch Münzen des Gallienus unterstützt. Es kann daran gedacht werden, daß das Werk-

chen ein philosophischer Angriff auf das Christentum ist und am Hof des Gallienus entstand.

E. Ullendorff: Candace (Acts VIII, 27) and the Queen of Sheba, in: *New Testament Studies* 2 (1955/56) 53–56.

Äthiopien und die Königin Kandake in Act. Apost. VIII 27 wurden bislang mit dem Königreich von Meroe und dessen Königin identifiziert. Der Eunuch, den Philippos taufte, war ohne Zweifel ein Diener einer der bekannten Königinnen von Meroe mit Namen Kandake. Die Abessinier identifizierten schon früh Kandake mit der Königin van Sheba (Saba), ein wesentlicher Schritt in der Christianisierung von Äthiopiens nationaler Vergangenheit. Die Legenden der Königin von Sheba, die im Nahen und Mittleren Osten zahlreich sind, wurden in vorchristlicher Zeit von südarabischen Immigranten nach Äthiopien gebracht; mit der Einführung des Christentums wurde die nationale Ahnherrin der abessinischen Nation, die Königin von Sheba, mit der Kandake, Königin der Äthiopier, identifiziert, da dies die einzige Erwähnung Äthiopiens im Neuen Testament ist. Es war dies aber keine bewußte Fälschung, sondern ein Teil der antiken Vermischung von Kandake-Sheba- und Salomon-Alexander-Geschichten. Die syrische und äthiopische Version des Alexanderromans enthält einen Bericht des Treffens von Alexander und Kandake, der sehr ähnlich dem Bericht des Kebra Nagast von der Begegnung Salomons und der Königin von Sheba ist; dier tiefgreifende Einfluß des Kebra Nagast auf das historische Bewußtsein des äthiopischen Volkes trug zum Synkretismus bei.

C. Segre: La fonte diretta del Ritmo Cassinese, in *Giorn. crit. della letteratura italiana* 134 (1957) 473 ff.

War mir nicht zugänglich.

S. Bosticco: Aegypti sacrae litterae per interpretem, in: *La Parola del Passato* 13 (1958) 310–312.

Ps.-Kallisthenes berichtet anläßlich des Besuches Alexanders in einem alten ägyptischen Tempel nahe von Alexandreia (I 33 ed. Kroll) von einer hieroglyphischen Inschrift des Sesonchosis auf 2 Obelisken; auch bei Julius Valerius findet sich dieser Passus (I 30 ed. Kübler); diese Obelisken seien noch zu des Autors Zeiten beim Serapeion zu sehen gewesen. B. stellt dazu fest, daß es sich um eine unbegründete Annahme handelt; die beiden Steine flankierten vielmehr den Eingang zum Caesareum, wo sie in den Jahren 13/12 v. Chr. unter P. Rubrius Barbarus aufgestellt worden waren und noch im 19. Jh. sich befanden; sie stammen von Pharao Tuthmosis der 18. Dynastie. B. kommt noch auf das Vorkommen des Namens Sesonchosis und seiner Varianten zu sprechen, wobei für den besprochenen Fall der große Sesonchosis gemeint ist, der aber mit dem wirklichen Dedikanten der Obelisken nichts zu tun hat. Die Erwähnung des Sarapis mag eine Glosse sein.

L. Cocito: Di due supposte fonti del Ritmo Cassinese, in: *Giornale ital. di filologia* 11 (1958) 261–263.

War mir nicht zugänglich.

W. Morel: Zu spätlateinischen Prosatexten, in: *L'Antiquité classique* 27 (1958) 351–356.

Textkritische Bemerkungen und Vorschläge für Lesarten zu verschiedenen Texten des Alexanderromans (Metzer Epitome, Julius Valerius, Itinerarium Alexandri), zuletzt eine Stelle aus Nepotian.

F. Pfister: Dareios von Alexander getötet, in: *Rhein. Museum* 101 (1958) 97–106.

Das deutsche Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht schließt mit der Schilderung der zweiten Schlacht zwischen Alexander und Dareios, die in Mesopotamien angesetzt wird und in der Dareios durch Alexander den Tod findet. So lautet es auch in der Vorlage des Lamprecht, dem altfranzösischen Epos des Alberich von Bisinzo. Für diese nicht bei Ps.-Kallisthenes überlieferte Version bietet sich uns als Quelle das 1. Makkabäerbuch an (1, 1–9: Ἀλέξανδρος ἐπάταξεν τὸν Δαρεῖον) und noch früher die Fortsetzung des Manetho (Dareios, ὃν Ἀλέξανδρος ... καθεῖλε). Durch die Chronik des Eusebios-Hieronymus wurde die Interpretation „καθελεῖν" = „töten" dem Abendland bekannt; für die weitere Überlieferung bringt Pf. eine Reihe von Belegstellen bei. Den Autoritäten des 1. Makkabäerbuches, des Hieronymus und Ps.-Methodios schenkte Alberich mehr Glauben als dem Alexanderroman. Die Vorstufe zum Motiv der Tötung des Dareios durch Alexander, das seit dem 3. Jh. v. Chr. nachweisbar ist, bilden Berichte vom Kampf bzw. Zweikampf Alexander-Dareios in der Schlacht bei Gaugamela. Eine ähnliche Weiterentwicklung findet sich ja auch in den Berichten vom Kampf Alexander-Porus. Der Beweggrund des Manetho für die Darstellung der Tötung des Dareios durch Alexander ist die Vergrößerung des Ruhmes Alexanders als Befreiers Ägyptens und als Sohn des Nektanebo.

F. Pfister: Studien zur Sagengeographie, in: *Symbolae Osloenses* 35 (1959) 5–39.

Nach einem kurzen Überblick über die immer wiederkehrenden Erzählungselemente sowohl der religiösen als auch der profanen Stoffe, greift Pf. das Element der Wanderung heraus, unter dessen Gesichtspunkt er einige Stücke der Tradition über Alexander betrachtet. Der erste Abschnitt trägt den Titel „Denkmäler Alexanders" und hat zum Inhalt die sagenhafte Erweiterung des Alexanderzuges, die sich an den vom König wirklich oder angeblich errichteten Grenzmarken ablesen läßt. Geschichtlich bezeugt sind einige Altäre und Bauten Alexanders an den Stellen, an denen er umkehrte (Hyphasis, Jaxartes); doch kennt die sagenhafte Überlieferung noch mehr solcher Grenzbauten. Der zweite Abschnitt ist betitelt „Die Kaspischen Pforten" und behandelt die berühmte Überlieferung über die Einschließung der Völker Gog und Magog durch Alexander. Pf. vermerkt die verschiedenen Pässe, die mit diesen „Kaspischen Pforten" identifiziert wurden; seit Jordanes sind sie am Ostrand des Schwarzen Meeres bezeugt. Der dritte Abschnitt „Die Insel des Helios" sucht das Rätsel der unbewohnten Heliosinsel Nosala (100 Stadien von Balara-Barna an der Küste der Ichthyophagen entfernt) zu lösen, über die Nearchos, Ortha-

goras und Onesikritos berichteten. Auf ihr hauste eine schreckliche Nereide. Nach Pf. sind die Heliosinseln des Nearchos und des Romans nichts anderes als Ausläufer der mythischen Aia, und die Motive vom buhlerischen und menschenverderbenden Dämon sind ebenso seit der Odyssee verbreitet. Die Nachricht vom Besuch Alexanders in Heliopolis wurde durch Julius Valerius und die Beschreibung dieser Stadt durch den apokryphen Brief an Hadrian dem Mittelalter bekannt, die Nachricht vom Grab des Erythres am Roten Meer durch Curtius und Plinius. Ein vierter und letzter Abschnitt berichtet über den Sonnenfluß, als Beispiel für Wandlung von Ortsnamen in der Sage. Pf. zeigt die Wandlung von Hyphasis, Hypanis (bei den Historikern) zu Hypanis (griech. Roman), zu Titan (Leo, J^1), zu Sol (J^3), zu Sunne (Ulrich von Eschenbach); und Halys (Ps.-Kall.) zu Helios-Sol (Historia de preliis) und zu Sonnenschein (Basler Alexander).

P. Photiades: Les diatribes cyniques du papyrus de Genève 271, leurs traductions et élaborations successives, in: *Museum Helveticum* 16 (1959) 116—139.

Der erste Teil des Pap. Genev. 271 aus der Mitte des 2. Jh.s enthält einen Dialog zwischen Alexander und Dandamis; dieser entspricht dem bekannten Text in Ps.-Kallisthenes III 7—16, aus der Mitte des 4. Jh.s. Der Papyrus enthält wahrscheinlich die Originalfassung dieses Textes, die viel kondensierter ist als die spätere Version, von der sie auch vielfach abweicht. Der Artikel setzt es sich zur Aufgabe, die Quellen und die allmähliche Bearbeitung des Textes während der zwei Jahrhunderte zu prüfen. Zuerst referiert die Verfasserin über die Berührungen der bekannten drei Dialoge Alexanders mit den Brahmanen mit den Alexanderhistorikern (Megasthenes, Onesikritos). Der hauptsächliche Unterschied des Papyrus zu den Quellen ist ein stilistischer: Reichtum an Detail, Stil der Diatribe erbauende und moralisierende Tendenz, kynische Weltanschauung. Der Dialog existierte im 2. Jh. als unabhängiges Werk; wir können mindestens zwei Etappen in der Ausarbeitung des vollständigen Werkes sehen: Inkorporierung in eine Studie über die Beziehungen Alexanders zu den Brahmanen, Integration mit dem Reisebericht über Indien. Die Vereinigung mit der Studie über die Brahmanen datiert wahrscheinlich aus dem 3. Jahrhundert, der Bericht über Indien setzt etablierte christliche Verhältnisse voraus und ist daher nach Konstantin, wohl in das 2. Viertel des 4. Jh.s anzusetzen. Der Adressat des Traktates ist Palladios, der in den Handschriften zum Redaktor gestempelt wurde; es ist sicher Palladios von Helenopolis in Kleinasien (der 325 auf dem Konzil von Nikaia verurteilt wurde). Der Zweck des Traktates ist Propaganda für den Arianismus. Ein zweiter Redaktor hat den Traktat auf der Linie des orthodoxen Christentums bearbeitet. Die Verfasserin wendet sich dann der Überlieferung des Textes zu und prüft die zweite Redaktion auf Grund von Kriterien aus der Übersetzung des „Ambrosius" und des Textes des Papyrus, sodann referiert sie über die Handschriften der Versionen, um im weiteren zur Frage der Identität des Übersetzers „Ambrosius" überzugehen. Es kann sich nicht um den hl. Ambrosius, noch um Ambrogio Traversari († 1439) handeln; vielleicht ist an den Ambrosiaster (D. Hilarianus Hilarius) zu denken. Dazu bringt Ph. stilistische Vergleiche bei. Zuletzt folgt die Besprechung der lateinischen Übersetzungen (Cod. Bambergensis = Collatio 1; Partie der Historia de preliis = Collatio 2). Den zweiten Teil des Genfer Papyrus bildet der 7. Brief des Ps.-Heraklit, mit kynischer Tendenz.

J. Trumpf: Alexanders kappadokisches Testament, in: *Byzant. Zeitschrift* 52 (1959) 253—256.

In einigen Hss. des Ps.-Kallisthenes (Vat. gr. 1556 vollständig, dazu Bodleianus Barocc. Q, Parisinus Suppl. gr. 690, Leidensis Vulc. 93, Vat. gr. 852) fand der Autor einen kurzen Text, der mit dem Alexanderroman selbst nichts zu tun hat. Es ist ein Überblick über Taten Alexanders, eine längere Liste von Völkern, die Alexander unterworfen hat, und ein Vermächtnis an Ptolemaios. In der Völkerliste wechseln in bunter Folge historische Namen und Fabelwesen; durch die Nennung von Langobarden, Sarazenen, Bulgaren u. a. wird das Stück als späte Interpolation entlarvt. Inhaltlich neu ist Alexanders Todesart durch einen Schwertstreich eines persischen „Campiductor" und der Wunsch Alexanders, in Kappadokien in einem δικόρυφον ὄρος bei Kaisareia, wo er viele Schätze verborgen habe, begraben zu werden. T. gibt eine Textausgabe des interessanten Stückes, zugleich mit einem ausführlichen textkritischen Apparat.

G. Zuntz: Zu Alexanders Gespräch mit den Gymnosophisten, in: *Hermes* 87 (1959) 436—440.

Zuerst gibt der Verf. Lösungsversuche und Interpretationen zu einzelnen Textstellen, dann Bemerkungen zur Beurteilung des ganzen Textes. Das gesamte Frage- und Antwortmaterial weist keine spezifisch indischen Eigentümlichkeiten auf, sondern stammt aus griechischer Tradition. Gegenüber der These von der kynischen Propaganda gegen Alexander oder der Ansicht von einer literarischen Revanche der besiegten Eingeborenen zieht Z. die Meinung vor, daß es einfach als ein Stück volkstümlicher Unterhaltung anzusehen sei. Fraglich ist es auch, ob es sich beim Gymnosophistengespräch um den Typus des sogenannten „Halsrätsels" handelt, das in der orientalischen Literatur verbreitet ist. Wohl ist die Durchdringung von griechischem und orientalischem Wesen im 2. Jh. etwa in Antiochia oder Seleukia bekannt, es ist aber unerweislich, ob der genannte Text diesen Zustand widerspiegelt. Somit erscheint in jedem Detail das Gymnosophistengespräch als griechisches Produkt.

J. D. M. Derrett: The history of „Palladius on the races of India and the Brahmans", in: *Classica et Mediaevalia* 21 (1960) 64—99.

Die Brahmanen spielen eine Rolle im Alexanderroman. In der Rezension A ist vollständig und in anderen teilweise der Text des Palladios über das Leben der Brahmahnen erhalten, dessen Geschichte der Autor hier aufrollt. Er charakterisiert die Versio ornatior et interpolata sowie die in nur 2 Handschriften erhaltene Versio ornatior, auf deren Textgeschichte er näher eingeht. Palladios ist von Arrian abhängig und wußte sehr wenig von Indien; dazu tritt eine Reihe anderer Quellen. Die Zeit des Palladios ist das 4. Jh., genauer die Zeit um spätestens 375. Der Redaktor der

Versio ornatior war sicher Christ, und der Erfolg des Werkchens lag in der Unterstützung christlicher Moralgrundsätze durch Nichtchristen; diese Redaktion kann nicht vor 410 angesetzt werden. Die Versio ornatior war die Grundlage der lateinischen Übersetzung. D. bespricht dann die hypothetische Versio augmentata, die Exzerpta Palladii, das Summarium Palladii und den Genfer Papyrus, die Collatio Alexandri cum Dindimo. Er schließt mit einem verdienstvollen und übersichtlichen Stemma der gesamten Überlieferung und gibt dazu Exzerpte der verschiedenen Versionen zur Illustration ihrer relativen Priorität und der Geisteshaltung ihrer Autoren. Der Text der Excerpta Palladii fügt sich daran.

R. MERKELBACH: Alexander im Serapeum, in: *Archiv f. Papyrusforschung* 17 (1960) 108—109.

Der Mailänder Papyrus Nr. 21, publ. in den *Papiri della Univ. di Milano* 1 (1937) berichtet in anachronistischer Weise die Gründung des Serapeions in Alexandreia durch Alexander den Großen; er hat einen aitiologischen Wert; wenn ein neuer Herrscher in den Tempel eintrat, war er von neuem geweiht.

A. SALAĆ: Alexander of Macedon and Al Iskandar Dhu-l-çarnein, in: *Eunomia* 4 (1960) 41—43.

Die Bezeichnung „Dhu-l-çarnein" bedeutet der „Zweigehörnte" und wird dem Alexander in den Geschichten aus 1001 Nacht und im Koran beigelegt. Sie bestätigt die Tradition, die aus Alexander den Sohn des Ammon macht.

g) Zum hellenistischen Historiker Nikolaos von Damaskos erschien eine Heidelberger Dissertation:

A. HEPPERLE: Beobachtungen zur Erzählungstechnik im tragischen historischen Roman der Peripatetiker. Ein stil- und quellenkritischer Beitrag zur hellenistischen Historiographie. Diss. Heidelberg 1954 (Maschinschrift).

Eine Quelle des Nikolaos von Damaskos für die Geschichte Kleinasiens waren die Lydiaka des Xanthos von Sardes aus dem 5. Jh. v. Chr. Die Untersuchung stellt sich zur Aufgabe, die Behandlung der Quelle durch Nikolaos zu überprüfen. Der Autor kommt zum Schluß, daß eine anonyme Mittelquelle zwischen Xanthos und Nikolaos anzunehmen sei. Im zweiten Teil seiner Ausführungen sucht er deren literarhistorischen Ort zu bestimmen, wobei zum Vergleich die Historiker Duris und Phylarch herangezogen werden als Vertreter des „peripatetischen", des „tragischen" Stils der Geschichtsschreibung, die auf den historischen Roman zusteuere. Als wahrscheinlichen Bearbeiter des Xanthos, eben jenen Anonymus, der die Mittelquelle darstelle, nimmt der Autor den Dionysios Skytobrachion an.

h) Philostratos, Vita Apollonii Tyanei.

In der bekannten Textreihe der *Loeb Classical Library* erschien zum ersten Male 1912 eine Ausgabe der Apollonios-Vita des Philostratos; sie erlebte mehrere Nachdrucke. Das bibliographische Zitat lautet: Philostratus, The Life of Apollonius of Tyana. With an English translation by F. C. Conybeare, 2 vols. London, reprint.

1948/50 und 1960. Im Anhang sind die Briefe des Apollonios und der Traktat des Eusebios über Apollonios beigefügt. Die englische Übersetzung sichert dem Werk einen breiteren Leserkreis.

Eine französische Übersetzung erschien in dem Sammelband von P. GRIMAL: „Romans grec et latins" (Paris 1958). Sie wurde hauptsächlich nach der Ausgabe von C. L. Kayser (Leipzig 1870) gefertigt unter Heranziehung der Edition von Conybeare in der Loeb Classical Library (s. o.).

Wir kommen zu den Arbeiten über Apollonios im allgemeinen.

E. H. HAIGHT: A romantic biography: The Life of Apollonius of Tyana, in der Verfasserin Sammelband „More Essays on Greek romances", New York 1945, 81—112.

Haight begründet zunächst, warum die Apolloniosbiographie als Roman anzusprechen ist. In der Einführung skizziert sie das Leben des Philostratos und die Bedeutung der Julia Domna. Es folgt eine Paraphrase des Romans. Den Damis sieht die Autorin als fiktive Person an. Das Thema des Romans ist die Beschreibung einer philosophischen Lebensführung. Philostratos wendet alle Stilmittel des griechischen Romans an, die aber sämtlich dem einen Hauptzweck untergeordnet sind. In diesem Werk verkörpert sich der historisch-philosophische Roman. Vorbild war sicherlich Xenophons Kyrupädie. Einige Worte über die Beziehung zum Christentum und eine allgemeine Würdigung beschließen den Essay.

B. A. VAN GRONINGEN: Apollonius de Tyane, in: *Bulletin de la Fac. de lettres de Strasbourg* 30 (1951/52) 107—116.

Der Aufsatz behandelt das Leben des Apollonios nach Philostratos II. von Athen, seine Persönlichkeit und seinen intuitiven und mystischen Sinn; ein Vergleich mit Plutarch schließt sich an.

F. GROSSO: La Vita di Apollonio di Tiana come fonte storica, in: *Acme* 7 (1954) 333—532.

Der den Umfang eines Buches erreichende Artikel setzt sich mit dem Problem der Geschichtlichkeit der Apollonios-Vita des Philostratos auseinander. Im ersten Abschnitt „Fonti e cronologia della Vita di Apollonio di Tiana" behandelt Grosso die Quellen und besonders die Handschrift des Damis, den er für historisch ansieht, sowie die Chronologie des Apollonios. Im zweiten Kapitel wird die Zeit Neros im Verhältnis zur Vita beleuchtet, und Grosso findet, daß sie treffend gezeichnet ist. Ebenso ausführlich untersucht er die historische Authentizität der Vita für die Zeit des Vespasian, Titus und Domitian; es zeigt sich, daß Philostratos die allgemein bekannten historischen Ereignisse getreu berichtet; er hätte auch sonst keinen Glauben gefunden, wenn der geschichtliche Rahmen ein fiktiver gewesen wäre. Damit kann für gewisse Begebenheiten des 1. Jh.s die Vita als Quelle ersten Ranges angesehen werden. Problematisch ist nur die Quelle Philostrats für die geschichtlichen Berichte. Es kommen noch zahlreiche Einzelheiten der Biographie zur Sprache, die alle

auf die Stützung der These Grossos von der sicheren Geschichtlichkeit derselben hinauslaufen.

P. GRIMAL: Vie d'Apollonius de Tyane, als Einleitung zur französischen Übersetzung in „Romans grecs et latins", Paris 1958 (s. o.).

G. skizziert die Umstände, unter denen das Werk zustande kam. Philostratos wollte eine getreue Biographie geben, doch sehen wir heute auf Grund zahlreicher Episoden phantastischen Charakters das Werk als Roman an. Dennoch ist ihm ein historischer Charakter nicht abzusprechen. Zur romanhaften Tendenz tragen auch die große Freiheit der Digressionen und die stete Präsenz der Götter bei. Antichristliche Tendenz läßt Grimal nicht gelten; er sieht im Auftrag der Julia Domna den Wunsch nach „Kodifizierung" der verstreuten Traditionen über Apollonios, der dem Orient Elemente einer Sonnenreligion entlehnt und sie mit der pythagoreischen Tradition vereint hatte.

An Arbeiten über Einzelprobleme der Apollonios-Vita sind zu nennen:

A. J. FESTUGIÈRE: Une formule conclusive dans la prière antique, in: *Symbolae Osloenses* 28 (1950) 89—94.

Der Verf. nimmt das kurze Gebet des Apollonios (IV 13) zum Anlaß, um die Verbreitung der Schlußformel, die durch Reprise der angerufenen Gottheit oder Person im Vokativ mit vorangehendem ναί gekennzeichnet ist, zu behandeln. Während noch E. Norden (Agn. Theos. 50, 4) die Wiederaufnahme des Vokativs mit ναί außer bei Matth. 11, 25 nicht belegen konnte, bringt F. eine Reihe von Beispielen aus magischen Papyri und aus christlichen Gebeten. Gegenüber der Ansicht Nordens von einem aus dem Orient stammenden „Urtypus soteriologischer Ansprachen in Gebetform" vertritt er die Meinung, daß es sich um altgriechischen Brauch in beschwörenden Formeln handelt, was er aus Belegen aus Euripides und Aristophanes schließt.

F. R. M. HITCHCOCK: The trials of St. Paul and Apollonius, in: *Hermathena* 75 (1950) 24—34.

Der Autor findet interessante Parallelen zwischen dem Prozeß des hl. Paulus und dem des Apollonios, wie er bei Philostratos erzählt wird.

P. G. MOORHEAD: Correction of a reference to Philostratus Vita Apollonii III 16, in: *Class. Philology* 48 (1953) 100.

Schmid-Stählin, Geschichte der griech. Lit.[6] (T. 2, H. 2, 1924, 672) statuiert, daß unter anderen leipogrammatischen Schriften, wie etwa der Ἰλιὰς λειπογράμματος des Nestor von Laranda (3. Jh.) auch ein Brief ohne δ in Philostratos Vit. Ap. 3, 16, S. 95, 9 K. sei. Dies ist jedoch ein Irrtum, da 10 Delta im Brief vorkommen. Gemeint ist das Fehlen eines einzigen δ vor οὖν, auf das vom Weisen Jarchas Bezug genommen wird (Vit. Ap. 2, 41).

H. J. SCHUETZ: Beiträge zur Formgeschichte synoptischer Wundererzählungen, dargestellt an der Vita Apollonii des Philostratus. Diss. Jena 1953 (Maschinschrift).

N. SACERDOTI: A proposito delle fonti di un passo di Porfirio (Porphyr. Vita Pyth. 14—17). In memoriam A. Beltrami. Miscellanea philologica (Genova 1954) 213—219.

Auf Grund der Quellenuntersuchung zur Pythagorasvita des Porphyrios §§ 14 bis 17 kommt die Verfasserin zum Schluß, daß hier ein Einfluß des Apollonios von Tyana vorliege, der ebenfalls eine Biographie des Pythagoras verfaßt hatte; an Jamblich oder Diogenes Laertios ist in diesem Fall nicht zu denken.

Über das Nachleben der Apolloniosvita berichtet ein interessanter Aufsatz:

P. COURCELLE: Philostrate et Grégoire de Tours, in: *Mélanges J. de Ghellinck* 1 (Gembloux 1951) 311—319.

Der Autor zeigt, daß Gregor von Tours seinen Werken romanhafte Elemente beigefügt hat und auch nicht davor zurückgeschreckt ist, heidnische Romanelemente für christliche Zwecke zu verwenden. So ist eine augenscheinliche Parallele zwischen der Vision des Apollonios von Tyana von der Ermordung des Domitian und der Vision des Bischofs Eufronius vom Tode König. Chariberts (567) (erzählt in „In gloria confessorum") festzustellen. Eine weitere schlagende Parallele ist die folgende: nach Philostratos schickt Apollonios seinen Getreuen Damis weg, um ohne Zeugen zu sterben; ebenso tut es der Eremit Leobardus von Marmoutier in den „Vitae patrum", der seinen Diener zur Bereitung des Mahles wegsendet, um ohne Zeugen sterben zu können. Auch andere Einzelheiten der Entlehnung aus Philostratos lassen sich erkennen, so daß wir schließen müssen, daß Gregor den Philostratos gekannt hat. Denn die Apolloniosvita Philostrats, die im 4. Jh. von Nicomachus Flavianus ins Lateinische übersetzt wurde, wurde auch in christlichen Kreisen geschätzt und gelesen.

i) Der Aesoproman

An erster Stelle ist eine äußerst verdienstvolle Zusammenfassung der verstreuten und so zahlreichen Traditionen der Vita und der Fabeln des Äsop zu nennen:

Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition, that bears his name. I. Greek & latin texts, ed. & transl. by B. E. PERRY. Urbana 1952.

In diesem ersten Band einer geplanten mehrbändigen Ausgabenfolge sind in 7 Teilen folgende Materialien zusammengefaßt: 1. Vita Aesopi (die Vita des Codex G [n. 397] der Pierpont Morgan Library in New York, eine editio princeps; die Westermannsche Vita [W] und eine lateinische Vita aus dem Codex Lollinianus 26 aus Belluno, ebenfalls eine editio princeps; voran geht eine ausführliche Praefatio über die Überlieferung der Vitae, den Abschluß bildet eine „varietas lectionis in vita W". Wir haben hier somit die modernste Ausgabe des Äsopromans vorliegen), 2. Testimonia veterum de Aesopo fabulisque Aesopiis, 3. eine erstmalige Sammlung der Sentenzen des Äsop, 4. eine erstmalige Zusammenstellung der Proverbia des Äsop, 5. die griechischen Fabeln, 6. die Fabeln des Syntipas in neuer kritischer Ausgabe, 7. die lateinischen Fabeln, denen (mit wenigen Ausnahmen) in griechischen Fabelsammlun-

gen keine Entsprechungen gegenübergestellt werden können. Zuletzt folgt eine Reihe von Indices.

Allgemeine Arbeiten über den Äsoproman sind:

O. MELELLA: Esopo y la fabula esopica, in: *Anales del Instituto de literaturas clásicas* (Buenos Aires) 3 (1945/46) 291–339.

Der Artikel behandelt die verschiedenen Bezeichnungen der Fabel; er prüft ferner die auf die Person, das Leben und die Zeit des Äsop bezüglichen Zeugnisse, sodann dessen Methode und Moral.

C. M. BIRCH: Traditions of the Life of Aesop. Diss. Washington Univ. 1955 (Résumé in *Diss. Abstracts* 16 [1956] 748–749).

Die bemerkenswerte Arbeit über die Textgeschichte der Aesopvita war mir leider nicht zugänglich.

Zu einzelnen Problemen nahmen folgende Artikel Stellung:

C. W. VOLLGRAFF: Grec ancien et grec moderne, in: *Annuaire de l'inst. de philol. et d'hist. orientales* (Bruxelles) 9 (1949) (= Mélanges Grégoire I) 607–624.

Im ersten Absatz einer Reihe von Notizen zur griechischen Sprachwissenschaft behandelt der Autor eine Anekdote der Vita Aesopi (§ 19): der Herr des Äsop lädt φιλοσόφους καὶ ῥήτορας ein, und Äsop hat die Aufgabe, die Gebildeten von den Ungebildeten am Tore zu trennen und letzteren den Eingang zu verwehren. Er stellt den Ankommenden die Frage „τί σείει ὁ κύων"; und voll Zorn gehen alle — bis auf einen — weg. Der Autor weist darauf hin, daß die Episode nur verstanden werden könne, wenn man bedenkt, daß die Angeredeten „τίς εἶ, ὦ κύον;" verstanden hätten und begreiflicherweise in Zorn gerieten.

W. H. HOSTETTER: A linguistic Study of the vulgar Greek life of Aesop. Diss. Univ. of Illinois 1955.

Auch diese Dissertation war mir nicht zugänglich.

G. DONZELLI: Una versione Menippea della Αἰσώπου πρᾶσις? in: *Riv. di filol. ed istr. class.* 38 (1960) 225–276.

Nach einer allgemeinen Einleitung über die verschiedenen Redaktionen der Vita Aesopi und über den volkstümlichen Ursprung des Äsopromans, dessen Kern die Abenteuer des Äsop zu Samos und Delphi waren, geht die Verfasserin zu dem Problem der Beziehungen Aesop-Xanthos über und erläutert die Frage, ob der menippeische Bericht der sogenannten Διογένους πρᾶσις (cf. Diog. Laert. VI 29ff.) nicht eine Version der Αἰσώπου πρᾶσις darstelle. Eine frühere Verbindung und Verwandtschaft beider Typen liegt unzweifelhaft vor. Zur Zeit, als die Diogenestradition entstand (3. Jh. v. Chr.), war der Äsoproman bereits in Blüte. Bei Äsop liegt die Betonung in der Verkaufsszene auf dem liebenswürdigen Spott des Äsop gegenüber Xanthos, bei Diogenes ist es das Schlüsselmotiv des starkmütigen Weisen gegenüber den Schicksalsschlägen; aber unter den Händen des Menipp wurde er zum komischen Objekt, so daß die Szene parodistische Züge annimmt. Man kann jedoch eine direkte Verbindung vermuten und braucht nicht das Medium der Legende der 7 Weisen anzunehmen. Andererseits sind auch kynische Einflüsse auf die Gestalt des Äsop festzustellen. Die Priorität im großen Gebiet volkstümlicher Legende ist oft schwer zu erkennen.

k) Zu erwähnen ist noch, daß ein interessantes Fragment in Versen aus der Gyges-Geschichte, das E. Lobel 1950 aus einem Oxyrhynchospapyrus veröffentlicht hatte, und das allgemein als Fragment einer Tragödie angesprochen wurde, von R. CANTARELLA als Bruchstück eines Versromans bezeichnet wurde. In dem Artikel „Il frammento di Ossirinco su Gige", in: *Dioniso* 15 (1952) 3–31, berichtet der Autor zunächst über die Interpretationsversuche seit Lobel; dieser und einige andere Philologen sprachen das Stück, das in jambischen Trimetern geschrieben ist, einer archaischen Tragödie, ja sogar dem Phrynichos zu. Wieder andere dachten an eine hellenistische Tragödie. Cantarella macht auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die der Stoff, der auch bei Herodot erzählt ist, im Rahmen einer Tragödie bietet, und stellt die genannte These auf, daß es aus einem hellenistischen oder kaiserzeitlichen Versroman (3. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr.) stammen könnte. Es könnte sich dabei um ein Vorbild des byzantinischen Versromans des 12. Jh.s handeln, der sicher keine originale Neuerung der Byzantiner war; doch sind die Beziehungen des griechischen und byzantinischen Romans in dieser Hinsicht noch viel zu wenig erforscht.

(Fortsetzung folgt)

FRANZ GRABLER / WIENER NEUSTADT

NIKETAS CHONIATES ALS REDNER

Von Niketas Choniates sind neben dem Geschichtswerk, das die Zeit von 1118 bis 1207 behandelt, und dem *Thesauros Orthodoxias* auch 18 Reden erhalten. Sieben von ihnen sind von K. Sathas, *Mesaionike Bibliotheke*, Bd. 1 (1872) 73—136, und drei von E. Miller, *Recueil des historiens grecs des croisades* (im weiteren RHC) Bd. 2 (1881) 496—502, 615—619, 737—741, herausgegeben worden. Acht sind noch nicht ediert. Im Rahmen der kritischen Gesamtausgabe der Werke des Niketas durch den holländischen Kapuzinerpater J. A. J. van Dieten werden auch sämtliche Reden mit Einleitungen und Anmerkungen erscheinen. Ich selbst werde die deutsche Übersetzung beisteuern.

Die Reden des Niketas haben bisher kaum Beachtung gefunden[1]). Das mag wohl auch daran liegen, daß sie von Sathas und Miller so lieblos herausgegeben wurden. Es finden sich bei beiden Herausgebern sehr zahlreich Lese-, Abschreib- oder Druckfehler, besonders die Interpunktion ist gänzlich vernachlässigt worden. Sathas hat gar nicht und Miller nur vereinzelt die Zitate festgestellt, auf die Niketas anspielt, und bei beiden ist der Text der Handschrift nicht nennenswert verbessert, so daß die Reden bei ihnen kaum lesbar sind. Die Einstellung Millers zu Niketas zeigt eine lakonische Schlußbemerkung zu einer Rede (RHC 2, 502): *Haec Nicetas, auctor ultra modum turgidus et quem non facile capias.* Das stimmt, aber mit reichlich viel Geduld kann man den Text des Niketas doch verständlich machen.

Die wenigen Wissenschaftler, die sich bisher mit den Reden des Niketas beschäftigt haben, suchten ausschließlich das bei Niketas, was dessen schwächste Seite ist: chronologische Angaben. Leider ist über längere Zeiträume der Regierung des Isaakios II. Angelos (1185—1195) und Alexios III. Angelos (1195—1203) Niketas die einzige zusammenhängende Geschichtsquelle. Gibt er schon im Geschichtswerk nur vage chronologische Anhaltspunkte, so kommt als weitere Schwierigkeit bei den Reden hinzu, daß in ihnen die Ereignisse manchmal in anderer Reihenfolge

[1]) Die soeben erwähnte im Erscheinen begriffene Ausgabe des Niketas von J. A. J. van Dieten wird eine vollständige Bibliographie zu allen Reden bieten. Vorläufig sei nur auf Arbeiten hingewiesen, die sich nicht bloß mit einer Rede oder einem Spezialproblem beschäftigen: F. Uspenskij, Vizantijskij pisatel Nikita Akominat iz Chon, St. Petersburg 1874. — Ders., Obrazovanie vtorogo bolgarskogo carstva, Odessa 1879. Ausführlich besprochen von V. Vasiljevskij im *Žurn. Min. Nar. Prosv.* 1879. — F. Cognasso, Un imperatore bizantino della decadenza: Isacco II. Angelo, *Bessarione* 19 (1915). — M. Bachmann, Die Rede des Johannes Syropulos an den Kaiser Isaak II. Angelos, Diss. München 1935.

aufscheinen oder anders dargestellt sind als im Geschichtswerk. Da außerdem nur zwei Reden genau datierbar sind, öffnet sich hier ein weites Feld der wissenschaftlichen Spekulation. Der oben genannte Pater J. A. J. van Dieten hat in den mir bereits vorliegenden Einleitungen zu den Reden sämtliche Literatur herangezogen und alle Argumente sorgfältig gegeneinander abgewogen, ohne zu völlig gesicherten Ergebnissen gelangen zu können[2]). Ich möchte deshalb auch diese ganze Problematik beiseite lassen und das erörtern, was bisher noch nicht gemacht wurde, nämlich Niketas als Redner betrachten.

Niketas ist nicht ein Redner aus natürlicher Veranlagung und Berufung, der in sich den Drang verspürte, zu belehren oder zu überreden, sondern Erziehung und Umstände haben ihn Reden verfassen lassen. Er ist aufgewachsen unter der Obhut seines hochgebildeten Bruders Michael, des späteren Erzbischofs von Athen, und dessen Freundes Eustathios, des späteren Erzbischofs von Thessalonike, und hat in Konstantinopel eine gediegene rhetorische Ausbildung erhalten, die es ihm ermöglichte, die Hochsprache mit allen Feinheiten und in gewaltigem Umfang zu beherrschen und sich aller Formen der Rhetorik zu bedienen. Da Niketas die politische Laufbahn erwählt hatte und zu hohen Ämtern am Kaiserhof aufstieg, mußte er oft bei festlichen Gelegenheiten das Wort ergreifen. Daher sind die meisten seiner Reden Prunkreden vor den Kaisern.

So wurde ihm der ehrenvolle Auftrag zuteil, bei der Vermählung des Kaisers Isaakios II. Angelos mit der Tochter des Königs von Ungarn, Bela III., wahrscheinlich im Jänner 1186, die Festrede zu halten (hg. von Miller, RHC 2, 615—619). Diese ist die älteste der uns überlieferten Reden. Am Epiphaniefest 1190 hielt Niketas in Vertretung des μαΐστωρ τῶν ῥητόρων die an diesem Fest vorgesehene Rede (zwei kleine Abschnitte daraus herausgegeben von Miller, RHC 2, 458—460). Vor Isaak sprach er auch im Sommer 1190, als der Kaiser gegen die Aufständischen auf dem Balkan ins Feld zog (hg. von Sathas 1, 73—76), und 1191 oder 1192, als Isaak nach einem Sieg über Stephan Nemanja von Serbien und nach einem Besuch bei König Bela III. von Ungarn nach Konstantinopel zurückkehrte (hg. von Miller, RHC 2, 737—741). Dazu kommt ein Epanagnostikon an den Patriarchen und die Synode, das Niketas als kaiserlicher Grammatikos im Namen Isaaks während des Feldzuges gegen die Kumanen, wahrscheinlich im Oktober 1187, verfaßte (hg. von Sathas 1, 77—84). Vor Alexios III. Angelos hielt Niketas dreimal Reden, jeweils nach Feldzügen des Kaisers, und zwar in den Jahren 1200 und 1201 (hg. von Miller, RHC 2, 496—502 und von Sathas 1, 84—89 und 90—97). Nach einer längeren Unterbrechung, bedingt durch die historischen Ereignisse, sprach Niketas zweimal vor Theodoros I. Laskaris, und zwar 1207 und 1210 oder 1211 (hg. von Sathas 1, 107 bis

[2]) In der weiter unten gegebenen Übersicht über die Reden des Niketas übernehme ich die Datierung der Reden von van Dieten.

129 und 129—136), und verfaßte für ihn zwei Silentia: für den Beginn der Fastenzeit 1207 (noch nicht ediert) und 1208 (hg. von Sathas 1, 97—107).

Neben diesen Prunkreden vor Kaisern und für Kaiser gibt es noch drei unedierte Leichenreden, und zwar auf seinen Amtskollegen als Vorsteher τοῦ ἐπὶ τῶν κοινῶν χρημάτων κοιτῶνος Theodoros Trochos, auf seinen im Alter von etwa einem Jahr verstorbenen erstgeborenen Sohn und auf den Bruder seiner Frau, Joannes Belissariotes. Zu diesen Reden kommt eine ebenfalls noch nicht edierte Ansprache, deren Lemma und Anfang zwar fehlt, die Niketas aber höchstwahrscheinlich als Statthalter der Eparchie Philippopel 1189 an den Bischof dieser Stadt, den Hypertimos Konstantinos, gehalten hat, sowie eine fingierte Rede (noch nicht ediert), eine scharfe Invektive gegen den Chartophylax der Großen Kirche — nach einer Randnotiz in der Handschrift war es Joannes Kamateros, der später von 1199 bis 1206 Patriarch von Konstantinopel war —, der Niketas beim Streit über die Verweslichkeit der hl. Mysterien einer häretischen Ansicht beschuldigt hatte, und schließlich noch eine offensichtlich später überarbeitete[3]) Stegreifrede (noch nicht ediert) über ein Thema, wie es seit den Zeiten der Sophistik üblich war, nämlich über den Vorzug des Winters vor dem Sommer. Dieses Thema wurde Niketas, während er noch kaiserlicher Grammatikos war, von dem Logothetes τοῦ δρόμου Demetrios Tornikes gestellt. Das Gegenteil hatte bei diesem Redewettstreit ein anderer Grammatikos zu erweisen.

Mit einer Ausnahme, nämlich der zuletzt genannten Redeübung, die sich auch, zusammen mit anderen rhetorischen Stücken dieser Zeit, im Oxforder Cod. Barocc. 131 findet, sind alle diese Reden nur in einer einzigen Handschrift, dem Codex Marcianus XI, 22 erhalten.

Von wem die uns vorliegende Auswahl und Anordnung der Reden stammt, ist mir nicht bekannt, schwerlich von Niketas selbst. Die Reden sind zwar in drei Gruppen gegliedert, entsprechend den Regierungszeiten der Kaiser Isaakios II. Angelos, Alexios III. Angelos und Theodoros I. Laskaris, doch wird die chronologische Anordnung einigemale schwer verletzt. So steht die Rede zu dem Epiphaniefest 1190 in der Mitte zwischen je zwei Reden aus der Regierungszeit des Kaisers Alexios, die Rede zur Vermählung Isaaks, die doch die älteste der Reden des Niketas ist, erscheint in der Handschrift erst an fünfter Stelle, die Stegreifrede über die Vorzüge des Winters ist zwischen die Reden an Alexios und die Gruppe der Reden an Theodoros Laskaris eingeschoben, obwohl feststeht, daß Niketas sie am Beginn seiner Karriere als kaiserlicher Grammatikos gehalten hat, und die Rede an den Bischof von Philippopel bildet den Abschluß der Redesammlung, vielleicht deshalb, weil sie nicht zur Veröffentlichung bestimmt war.

Die Lemmata gehen wohl auf Niketas selbst zurück — das zu der Stegreifrede ist sogar in der ersten Person abgefaßt — und enthalten anfangs als Zeitbestimmung

[3]) Die Rede steht in der Handschrift, zeitlich viel zu spät, vor den in Nikaia gehaltenen Reden; vielleicht deshalb, weil sie Niketas in Nikaia überarbeitete.

Angaben der Würden, die Niketas zu der Zeit bekleidete, als er die Reden hielt — wahrscheinlich bildet deshalb die Rede an Isaak vom Sommer 1190 den Anfang der Sammlung, weil in ihrem Lemma die ausführlichste Titulatur des Niketas aufscheint —, später werden historische Ereignisse, auch solche, die mit dem Inhalt der Reden nicht unbedingt zusammenhängen, angeführt. Daß die Anordnung der Reden, wie sie uns heute vorliegen, nicht auf Niketas zurückgeht, ersieht man auch daraus, daß das Lemma der zeitlich auf die Rede vom Sommer 1190 folgenden Rede vom Jahre 1191 sich auf das Lemma dieser Rede bezieht, obwohl die beiden Reden in der Handschrift durch zwei andere Reden getrennt sind, und umgekehrt das Lemma einer Rede an Theodoros Laskaris (Sathas 1, 107) ohne jeden Bezug auf das Lemma der vorangehenden Rede (Sathas 1, 97) unnötige Wiederholungen bietet.

Der Schreiber der Handschrift hat zwar einigermaßen sorgfältig gearbeitet — Rechtschreibfehler sind nicht sehr häufig —, aber die Sprache des Niketas, vor allem wenn dieser auf etwas anspielt, hat er oft nicht mehr verstanden. Dazu einige Beispiele aus der Rede an den Bischof von Philippopel. Niketas erwähnt, der Bischof habe während einer Hungersnot den Reichen nahegelegt, doch nicht so zu handeln, daß sie οὐκ ἄλλως τι τῶν ἔνδον τοῖς πενομένοις προΐεσθαι, εἰ μὴ φθειριζήσει μὲν ὁ σῖτος, ὁ δὲ οἶνος ὀξυνθῇ. Ein Verb φθειριζέω gibt es natürlich nicht. Die Auflösung bietet Lukian, Epist. Sat. 26, auf welche Stelle Niketas anspielt: μὴ ὁ οἶνος ὀξυνθῇ, μὴ ὁ σῖτος φθειρὶ ζέσῃ. — Ein wenig später sagt Niketas über die Festigung seiner Freundschaft zu dem Bischof: παρίτω καὶ κοσμείτω τὰ καθ᾽ ἡμᾶς, ἣν μὲν τὸ ἑαυτῆς φησι ὁ μέγας Παῦλος ζητεῖν μηδὲ ζηλοῦν... ἥπερ πορεύεσθαι. Sinnwidrig ist dabei das μὲν, das in μὴ geändert werden muß, unverständlich das πορεύεσθαι. In Wirklichkeit liegt dieser Stelle das bekannte Pauluswort über die Liebe zugrunde (1 Kor. 13, 4): ἡ ἀγάπη οὐ ζηλοῖ, οὐ ζητεῖ τὰ ἑαυτῆς ... οὐ περπερεύεται. Und in der gleichen Rede steht: ἔνθα γὰρ τὸ διὰ λόγου πείθειν καὶ παραινέσεων λῆρος ἄντικρυς καὶ ὕθλος πολὺς καὶ ἡ σῦριγξ οὐδὲν ὀνίνησιν ᾄδουσα, ἀποστολικῇ ῥάβδῳ ποθευτέον. Statt des unbelegten ποθευτέον ist πορευτέον zu schreiben, weil hier eine Anspielung auf 1 Kor. 4, 21 vorliegt: τί θέλετε; ἐν ῥάβδῳ ἔλθω πρὸς ὑμᾶς ἢ ἐν ἀγάπῃ;

Die Reden des Niketas berühren die verschiedensten Gegenstände, kaiserliche Erfolge oder solches, das er erst zu Erfolgen machen mußte, sie sprechen von Hochzeit und Tod, sind Freundschaftsbezeugung und Invektive, Predigt und Bericht und bloßes Spiel mit Worten. Jedesmal bemüht sich Niketas, seinem Gegenstand angemessen zu sprechen. Der Bericht an den Patriarchen und die Rede an den Bischof von Philippopel sind voller Schriftzitate, in dem Werkchen über den Vorzug des Winters vor dem Sommer fehlen sie fast ganz, in der Totenrede auf seinen Kollegen Theodoros Trochos herrscht steifer Prunk, in der auf seinen Sohn finden sich als einziger Rede persönliche Wärme und schlichte Schilderung. In der Rede zum Epiphaniefest lobt Niketas Isaak in einer solchen Weise, daß sich immer wieder

Bezüge zur Liturgie des Tages ergeben[4]), und in der Rede gegen den Chartophylax der Großen Kirche geht er auf seinen Gegner mit scharfem Hohn und beißender Ironie los. Alle Reden weisen aber trotzdem seinen unverkennbaren Stil auf. Und das, obwohl Niketas nach modernen Begriffen nicht originell ist und gegenüber den anderen byzantinischen Rednern seiner Zeit nichts Außergewöhnliches bietet.

Sein Wortschatz ist ungeheuer, aber doch bilden bestimmte Wörter und Redewendungen dessen Rückgrat, und das sind eben die Wörter des damals in gebildeten Kreisen üblichen Griechisch. Er zitiert viel, aber viele Stellen, die er anführt, finden sich auch bei Michael oder Eustathios in gleichem Zusammenhang angewendet. Er hat kühne Bilder, aber die gleichen Bilder stehen auch bei anderen Schriftstellern. Und trotzdem schreibt Niketas einen persönlichen Stil, der leicht zu erspüren und schwer zu beschreiben ist.

Niketas spricht nicht aus der Eingebung des Augenblickes, er läßt sich nie von seinen Gedanken hinreißen, sondern baut jede, auch die gewöhnlichste Aussage zu einem Wortkunstwerk um. Die Gedanken fließen nicht glatt und geradlinig, sondern werden gleichsam immer wieder aufgehalten, gewendet und gedreht und dann überraschend oder auch abrupt mit den folgenden verknüpft. Niketas schildert fast nie, er setzt die Vorgänge als bekannt voraus, er deutet sie nur an und macht Variationen über sie. Er liebt es, den gleichen Gedanken mehrmals mit anderen Worten und in anderen Nuancen darzustellen — auffallend oft sind seine Aussagen dreigliedrig —, und dadurch werden seine Sätze unverhältnismäßig lang und schwer überschaubar. Besonders charakteristisch für ihn sind breit ausgesponnene Vergleiche und Bilder, denen scheinbar das Tertium comparationis ganz fehlt und denen Niketas immer wieder einen neuen Bezug abgewinnt. Ich möchte dafür einige Beispiele bringen.

In der Rede an den Bischof von Philippopel spricht Niketas davon, daß der Bischof — wie man zwischen den Zeilen lesen kann — mit brutaler Gewalt die Armenier bekehrt hat. Inwieferne Jakob, der mit Hilfe seiner Mutter Rebekka seinem blinden Vater Isaak listig den Segen entwendet (Gen. 27), ein Parallelfall dazu sein sollte, ist schwer zu ersehen, aber Niketas bringt es zuwege, beides miteinander zu verbinden (Cod. Marc. XI, 22, f. 124):

„Wenn du auch wie Jakob die Frucht der Seligpreisung und des wahren Segens für dieses Werk zur Reife gebracht hast, indem du Gewalt mit Überredung verbandest, so wie jener das Haarige mit dem Glatten, und dann das schwachsichtige, nämlich im Glauben schwachsichtige Volk überlistet hast, ihm die Tafel der Glaubenssätze vorsetzend, wie sie Rebekka, die Kirche, zubereitet hat, so entfernt sich auch das nicht von den Ermahnungen des Heiligen Geistes."

Um in der Nähe zu bleiben: ebenfalls von der Bekehrung der Armenier (f. 124) sagt er:

4) Nämlich auf die Weihe des Taufwassers und auf das Evangelium des Tages von der Taufe Jesu im Jordan. E. Miller hat das nicht bemerkt und tadelt deshalb, RHC 2, 458, Niketas heftig wegen der zahlreichen Anspielungen auf den Jordan.

„Wir hören, daß die Skythen, das auf Wagen fahrende Volk, mit dem bei ihnen üblichen Pfeilgift die Geschosse bestreichen und dabei auch Menschenblut zumischen. Das soll unausweichlich das Verhängnis bedeuten und dem Schuß tödliche Wirkung verleihen. Deine Wort(pfeile) jedoch, göttlichster der Männer, warfen die, gegen die sie abgeschossen wurden, nicht in den Hades hinab und schläferten sie nicht zum Tode ein, sondern du schmiedetest sie im Feuer des Heiligen Geistes und befiedertest sie mit dem hochfliegenden Auftrieb deines Verstandes, du bestrichest sie mit den Aussprüchen der göttlichen Männer, die unseren Glauben schriftlich niedergelegt haben, und entsandtest sie so wie von der Rundung eines Bogens von deiner gewandten und ausgebildeten Zunge. Und siehe, wir haben eine wahrhaft großartige Jagdbeute, würdig des göttlichen Geistes, die der Tafel Christi angemessen und auf ihr willkommen ist."

Das Bild ist bis ins letzte durchkonstruiert und ausgewertet. Der Vergleich der Worte mit Pfeilen ist zwar uralt und geht bis auf Homer zurück, ebenso ist der Vergleich der Zunge mit einem Bogen durchaus üblich und gerade bei Niketas häufig. Das Besondere ist das Auswerten des Bildes: das Schmieden, Bestreichen, Befiedern, Abschießen der Wortpfeile, gegenübergestellt den unmenschlichen, zum Verderben führenden Giftpfeilen der Skythen, und fortgeführt mit dem Vergleich der bekehrten Armenier mit erlegtem Wildbret. Solche Bilder sind eigentlich nicht so sehr für die gehaltene Rede geeignet — man muß annehmen, daß auch ein rhetorisch geschulter Byzantiner ihnen mit dem Ohr kaum folgen konnte —, viel eher passen sie in eine schriftliche Fassung. Und tatsächlich kann man bemerken, daß die Reden des Niketas kaum Stellen aufweisen, die man als Prunkstücke für den Vortrag ansehen könnte, wie einprägsame Formulierungen, knappe Antithesen und ins Ohr gehende Sentenzen; auch die gelegentlich vorkommenden emphatischen Ausrufe verlieren viel an rhetorischer Wirkung, weil sie Niketas in allzugroßer Zahl aneinanderreiht. Wäre nicht durch die Lemmata gesichert, daß die meisten Reden tatsächlich gehalten wurden, würde man sie für in die Form der Rede gekleidete Schriften halten.

Doch ist dies nicht ein persönliches Unvermögen des Niketas, sondern zeigt, wie wenig die byzantinische Rhetorik auf den lebendigen Gebrauch abgestimmt war. Obwohl Reden gehalten wurden, hat die Art, wie sie gehalten wurden, den Zusammenhang mit dem Leben verloren. Die Rede ist Selbstzweck geworden, sie sucht nicht, auf den Hörer zu wirken, sondern strebt nur danach, die Formgewandtheit und Bildung des Redners zu erweisen und den Anlaß, zu dem sie gehalten wird, durch kunstvolle, alles Frühere überbietende und übersteigende Ausführung zu verherrlichen, selbst auf Kosten der Verständlichkeit. Niketas denkt nicht an die Masse seiner Zuhörer, sondern an Kenner und Genießer, welche seine Reden beim geruhsamen Lesen und Verstehen würdigen sollen. Aber um Eindruck auf Gebildete zu machen, muß Niketas das Besondere suchen, weshalb sein Stil auf uns überladen, schwülstig, ja geradezu grotesk wirkt; z. B. lesen wir in der Rede auf Theodoros Trochos (Cod. Marc. XI, 22, f. 93ᵛ):

„Es gebe nicht einen Funken von der tugendhaften Bürgerschaft (nämlich dem Mönchtum) in dir, hätte einer vermuten können, wenn er als Mensch nach dem Gesicht geurteilt hätte (vgl. 1 Reg. 16, 7) und sich eingebildet hätte, die äußere Zierde müsse dem Glanze im Inneren die Waage halten. Hätte er aber den inneren, den geistigen Reichtum ausgegraben, so hätte er nicht Kohlen anstatt des Schatzes gefunden (vgl. Lukian, Hermotimos 71 u. ö.), sondern einen Sinn wahrgenommen, der an Ruhmeswürdigkeit über den meisten von denen stand und mit hohem Aufschwung über die hinschwebte, die ihren Bart wie eine Angelschnur herabhängen lassen, den Schein von Tugend als Köder daran hängen und aus der Tiefe, nämlich der Taschen, das Geld der Leute heraufziehen, mit ihrem bleichgelben Gesicht wie ein Sperling den anderen die goldbleichen Geldstücke anziehen und ganz gelassen ihr Herz dorthin tragen, wo das Silber begraben ist (vgl. Lukas 12, 34)."

Oder ein anderes Beispiel: den Feldherrn Alexios Branas, der sich, gestützt auf das Heer, gegen Isaak erhoben und dabei den Tod gefunden hatte, vergleicht Niketas mit Ixion, der Hera nachstellte und von Zeus mit dem Trugbild einer Wolke von der Gestalt Heras getäuscht wurde (f. 104ᵛ):

„Ihn narrte die Wolke des Heeres, die frostige Geliebte, die er umarmte und dabei frohlockte, als hätte er auch schon die Hera des Kaisertumes beschlafen. Doch auch da trog das Unrecht sich selbst zum Schaden (vgl. Psalm 26, 12), und vergeblich stieß er dröhnend mit dem Haupt an den Himmel, ich meine an die Bollwerke der Kaiserstadt. Nach kurzer Zeit fiel er durch das Schwert und tränkte mit dem eigenen Blute das Gewand, das er noch nicht mit dem Blute der Purpurschnecke gefärbt hatte."

Der Vergleich eines Heeres mit einer Wolke geht bis auf Homer zurück (etwa Ilias 4, 274; 16, 66; 17, 293 u. ö.). Niketas aber hat dieses Bild mit dem Ixionmythos verbunden, und erst diese Verbindung ist seine Leistung. Ob er das Bild dabei als erster in dieser Art verwendet hat — dies gilt auch für die anderen Bilder —, wage ich nicht zu behaupten, und die Frage ist auch nicht besonders wichtig. Denn Originalität im heutigen Sinn ist Niketas wie auch den anderen Byzantinern fremd. Nicht als hätte sich Niketas als Epigone der Antike gefühlt und ängstlich bemüht, alte Muster nachzuahmen. Im Gegenteil, er ist weniger „Attizist" als die Attizisten der ersten nachchristlichen Jahrhunderte. Sein Griechisch empfindet er durchaus als etwas Lebendiges, der alten Sprache Gleichwertiges, sein Wortschatz ist nicht angelesen, wenn sich auch Glanzlichter seltener Wörter zahlreich finden, sondern er ist die natürliche, freilich von fremden Einflüssen und volkssprachlichen Elementen[5]) freigehaltene Weiterentwicklung der Sprache der Septuaginta und der römischen Kaiserzeit, mit sehr zahlreichen nur bei ihm belegbaren Neubildungen[6]), und gegenüber der Antike eigenem Gepräge. Man könnte keinen alten Schriftsteller mit ihm

[5]) Volkssprachliche Ausdrücke sind in den Reden ebenso selten wie im Geschichtswerk. Ich könnte nur φάμουσον f. 102ᵛ und βορδόνη f. 104ᵛ anführen.

[6]) Ein Verzeichnis der nur bei Niketas belegbaren Wörter wird die Ausgabe von van Dieten geben.

vergleichen, wohl aber seine Zeitgenossen, was eben zeigt, daß es tatsächlich eine byzantinische „Schriftsprache“ gibt. Und das gleiche kann man auf dem Gebiet der Formen- und Satzlehre feststellen. Niketas bewahrt zwar den alten Formenreichtum, hält sich aber keineswegs streng an die Regeln der alten Grammatiker. Sein Blick ist nicht starr zurückgewandt. Wenn er einmal (f. 93) von sich sagt, er schreibe ἀρχαϊκῶς καὶ ἁπλοϊκῶς, so sagt er das bedauernd und entschuldigend, um durch den Gegensatz zu seiner Redeweise die seines verstorbenen Kollegen Theodoros Trochos zu rühmen. Aber trotzdem steht für Niketas wie für die anderen gebildeten Schriftsteller fest, daß die beste Ausdrucksweise schon gefunden ist und ein Fortschritt nur ein Fortschreiten von dem Ideal, ein Absinken von den bestehenden Werten ist. Darum sucht er nicht nach neuen Wegen und Mitteln des Ausdruckes, sondern wandelt Gegebenes ab. Nicht die Neuheit eines Bildes ist entscheidend, sondern seine Auswertung. Er sucht einem Bild möglichst viele und vielfältige Bezugsmöglichkeiten abzugewinnen und es restlos auszuschöpfen.

Dazu ein Beispiel. Nach der Schlacht an der Morava (1191 oder 1192) ertranken ein paar Serben im Fluß. An sich kein großer Erfolg Isaaks, aber ein Lobredner muß auch solches zu feiern verstehen (Miller, RHC 2, 739 D):

„Wenn damals einer sah, wie besudelt von Barbarenblut der Fluß strömte, hätte er wohl ohne Scheu sagen können, du habest die Aufständischen nach der Art des Moses (Ex. 7, 14) auch durch die Elemente bestraft, indem du ihre Gewässer zu Blut wandeltest, auf daß sie nicht trinken könnten, und daß du mit diesem Rot, zu dem du die Strömung des Wassers umfärbtest, wie mit der roten Tinte in dem Schreibrohr, das ist deine furchtbare Lanze (hom. Ausdruck), uns die Befreiung von den Barbaren anzeigtest, den Fremdvölkern selbst aber den purpurnen Tod (hom. Ausdruck) unterschriebest, und daß dein Fuß, getaucht in das Blut der Feinde (vgl. Psalm 67, 24), gleichsam als eine rote Schnur (vgl. Josua 2, 18), das Land der Dalmater vermaß und den Rhomäern zuteilte.“

Eine weitere Möglichkeit, neuartig zu reden und doch alte Elemente zu verwenden, ergibt sich aus der Verbindung zweier aus ganz verschiedenen Bereichen stammender Schriftzitate und ihrer Verwendung in übertragener Bedeutung. Man kann z. B. die Verbindung des Regenbogens, der die Sintflut beendete (Genesis 9), mit dem Wort des Apostels Paulus (1 Thess. 4, 13) „damit ihr nicht trauert wie die übrigen, die keine Hoffnung haben“ gewiß nicht als naheliegend bezeichnen. Aber die Sintflut wird gleichgesetzt den Tränen um einen Verstorbenen und umgekehrt der hl. Apostel Paulus dem Regenbogen, weil er, wie er 2 Kor. 12, 2 sagt, „in den dritten Himmel erhoben wurde“, was dem „ich will meinen Bogen in die Wolken setzen“ der Genesis (9, 13) entspricht, und weil er „im Kreise herumgeführt wurde über die Erde, die er mit der Verkündigung umfaßte“, was dem Begriff „Bogen“ entsprechen soll. Diese Gleichsetzung ist zwar nicht anschaulich, sondern nur gedanklich, wenn man das Bild in seine Bestandteile zerlegt, vollziehbar — ein bei Niketas seltener Fall —, aber als Ganzes genommen, ist das Ergebnis eindrucksvoll (f. 94):

„Soferne niemand meine Rede für übertrieben hält, daß sie einen furchtbaren Zensus der ganzen Welt mit eingeschränktem Menschenleid vergleicht, wie es in dieser Weise immer gleich eintritt: jenes unermeßliche Wasser, das die Schleusen des Himmels vierzig Tage und gleich viele Nächte ergossen und von oben herabstürzen ließen, hat sich dann, wie geschrieben steht, beruhigt, und Gott gab ein Zeichen, daß nicht mehr Wasser kommen werde, die Erde zu überfluten, indem er seinen Bogen hoch in den Wolken ausspannte. Dieses aber jetzt überreich fließende Wasser, das wie von einer hohen Warte aus unseren Augen herabrinnt und sich bemüht, über die vierzigtägige Frist hinaus zu strömen und gleichsam in Zisternen zu rauschen, es wird gleichwohl getrocknet, sein Hervorströmen, sein Erguß wird unterbrochen durch die strengen Worte des Gottkünders Paulus, der bis in den dritten Himmel erhoben wurde und sich wie ein Bogen rundete, rundete nämlich über das Erdenrund, das er mit der Verkündigung umfaßte, dieser trägt uns auf, nicht untröstlich über die Dahingegangenen zu trauern gleich denen, die keine Hoffnung auf eine Auferstehung haben.“

Man sieht, in welchem Sinne Niketas „Neues“ bietet. Nicht daß er zitiert ist bemerkenswert, sondern wie er zitiert. Diese Kunst, ein Zitat einzuflechten, ist in den Reden noch bemerkenswerter als im Geschichtswerk[7]). Den Großteil der Zitate entnimmt er der Heiligen Schrift, und es ist erstaunlich, wie genau sie Niketas kennt und wie genau manchmal die Zitate passen. Von Asan, der dem Kaiser Isaak in den Bergen des Balkans trotzt, sagt Niketas (Sathas 1, 75):

„Noch eine kleine Weile, und man wird seine Stätte suchen und nicht finden (vgl. Psalm 36, 10), und dabei hat der von bösen Geistern Besessene wie der Morgenstern (= Luzifer) geprahlt, er werde seinen Thron auf die hohen Berge im Norden setzen und dir, dem gottgleichen Herrscher (hom. Ausdruck), ein Satan sein und gegen dich thronen.“ Man vergleiche damit Isaias 14, 12: „Wie bist du vom Himmel niedergestürzt, du Morgenstern! Du sprachest doch in deinem Herzen: ‘Zum Himmel will ich emporsteigen, auf die Berge will ich meinen Thron setzen, auf die hohen Berge gegen Norden!’“

Es sind jedoch ganz bestimmte Teile der Septuaginta, die Niketas besonders bevorzugt. Allen voran die Psalmen, die immer wieder — wörtlich angeführt, abgewandelt, angedeutet, umgeformt, ins Gegenteil verkehrt — spürbar sind; dazu kommen Teile aus Isaias und Jeremias sowie das Canticum des Moses aus dem Deuteronomium 32[8]), also Stellen aus dem liturgischen Stundengebet, das Niketas regelmäßig gebetet haben dürfte.

---

7) Vgl. F. Grabler, Das Zitat als Stilkunstmittel bei Niketas Choniates, Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958, München 1960, S. 190–193.

8) Um einen Eindruck von der Häufigkeit bestimmter Zitate zu geben, führe ich die Stellen an, wo Niketas aus dem Canticum des Moses zitiert: Sathas 1, 76, 12 (= Deut. 32, 28); 76, 16 (= 32, 15); 83, 15 (= 32, 30); 134, 6–10 (= 32, 10–11); Miller RHC 2, 741 A (= 32, 8) und Cod. Marc. XI, 22, f. 102v (= 32, 33); f. 104v (= 32, 6; 32, 15; 32, 18; 32, 2).

Aus den zahlreichen Stellen sei nur ein Beispiel dafür angeführt, und zwar ein aus Septuagintazitaten gestaltetes Gebet, das nur wenige Zeilen hinter der soeben erwähnten Stelle steht (Sathas 1, 76): „Es entsende dir der Herr Beistand aus seinem Heiligtume[9]), er ebne dir die Berge (Isaias 45, 2) und mache wegsam das Unwegsame (Erweiterung nach Isaias 40, 3), er zerbreche eherne Pforten und zerschlage eiserne Riegel (Isaias 45, 2). Des Tages versenge dich nicht die Sonne und nicht der Mond des Nachts (Psalm 120, 6). Deine Hand werde von allen Feinden gefunden, deine Rechte finde alle, die dich hassen (Psalm 20, 9). Sie sollen werden wie Flaum vor dem Wind und der Engel des Herrn — das bist du — verfolge und bedränge sie (Psalm 34, 5, erweitert). Es falle auf sie Furcht und Zittern (Exodus 15, 16), denn sie sind ein Volk, das den rechten Rat verloren hat (Deut. 32, 28) und Buhlerei verübt in seinen Taten (Psalm 105, 39), von Gott, seinem Heile, aber abgefallen ist (Deut. 32, 15), weil es Eide übertrat und den gottähnlichen Kaiser (hom. Ausdruck) oft und völlig betrog (Einschub); Gefäße des Zornes sind sie, bestimmt zur Vernichtung (Römer 9, 22, erweitert)."

Vor allem in den Kaiserreden kommen auch Zitate aus den historischen Büchern, besonders aus Josua und den ersten beiden Büchern der Könige vor, weil die Kaiser mit Moses und David verglichen werden. So steht etwa in der Hochzeitsrede (Miller, RHC 2, 616 D), angefügt einer Aufzählung der Vorzüge des kaiserlichen Bräutigams Isaak — die übrigens mit Platonischen Ausdrücken über den idealen Herrscher beschrieben werden —, nach einem Hinweis auf David und nach homerischen Wendungen: *καὶ τῇ ἐκ τούτων δυνάμει καταδημαγωγῶν ἧττον οὐχί.* Dies ist eine Anspielung auf Moses, die man, käme sie vereinzelt vor, nicht als solche erkennen würde. Sie kommt aber noch wiederholt an anderen Stellen vor[10]). Die Vergleiche von Herrschern mit biblischen Gestalten, besonders Isaaks mit David, sind kaum zu zählen, zumal ja Isaak rothaarig war wie David, was er offensichtlich gerne hörte, denn Niketas wird nicht müde, diesen Umstand zu erwähnen.

Wie Niketas das Neue Testament auswertet, möchte ich am Kapitel von dem reichen Prasser zeigen. Bei Lukas 16,19 heißt es: „Es war ein reicher Mann, der kleidete sich in Purpur und feine Leinwand und hielt Tag für Tag glänzende Gelage. Vor seiner Türe lag ein Armer mit Namen Lazarus; der war mit Schwären bedeckt..." Niketas erzählt von der Mildtätigkeit seines verstorbenen Kollegen Theodoros Trochos (f. 93):

„Du hast nichts gemein mit jenem, sondern bist wirklich sein Gegensatz und durch einen Abgrund getrennt von ihm, der sich Tag für Tag in Purpur hüllte und prächtig schmauste und den Lazarus vor seiner Türe übersah und unmenschlicher war als die Hunde, denn diese leckten dessen Schwären ab und schlürften mehrmals des Tages an seinen Füßen, der eiterstrotzenden Quelle. Wenn überhaupt einer,

9) ἁλίου bei Sathas 1, 76, 5 ist Druckfehler; die Handschrift hat ἁγίου.

10) Vgl. Miller, RHC 2, 737 B; 739 B und D; Sathas 1, 76, 19; Cod. Marc. XI, 22, f. 105v.

dann wirst auch du in Abrahams Schoß gehegt. Du hast nicht nur einen einzigen schwärenbedeckten oder hungernden Lazarus in dein Haus aufgenommen und gesättigt und ihm großzügig alle Pflege erwiesen, sondern hast ganzen Scharen wohlgetan, noch dazu solchen von noch gebrechlicherer und schwächerer Verfassung. Und wahrlich, klug handeltest du, nicht wie der törichte Bauherr des Evangeliums[11]). Aus Gottesliebe rissest du deine Vorratshäuser nieder und lagertest fromm deinen Besitz in den Bäuchen der Bedürftigen ein. So hast du festere und viel größere, an Wert größere Scheunen errichtet, ich meine damit die ewigen und unvergänglichen. Du hast dir nicht bloß mit dem ungerechten Mammon, und das ist alles Überflüssige, über den Bedarf Hinausgehende, Freunde geschaffen, sondern hast sie dir auch mit dem erworben, was für den Lebensunterhalt bestimmt ist."

Hier ist klar erkennbar der reiche Prasser gemeint. Niketas gebraucht das Gleichnis in dem selben Sinn, wie es von Jesus erzählt wurde, und das ist für unseren Autor eigentlich nicht charakteristisch. Viel eher ist für seinen das Ungewöhnliche suchenden Stil die Stelle bezeichnend, wo er von dem Herrscher der Serben, Nemanja, spricht, der vor Isaak geflohen war (Miller, RHC 2, 738 A—B):

„Daraufhin schmolz der zu jeder Schlechtigkeit bildsame Neeman und verging. Er, der reich gewesen war, reich an Meineidigkeit, und Tag für Tag in ihr gepraßt hatte wie[12]) bei einem Mahle, er stöhnte und litt Qual in der Glut der Leiden, die er sich selbst töricht angefacht hatte. Er bat, jemand möge ihm mit der Fingerspitze einen Tropfen reichen, doch er hatte niemanden, der sich erbarmt hätte wegen des Zornes über seinen Abfall, den er selbst gegen sich groß gemacht hatte, geradezu sich sein eigenes Verderben zimmernd, und kläglich jammerte er auf, als er zu Asche verbrannte. Gezüchtigt für seine Gesetzlosigkeit und die Vertragsbrüche, die er einen über den anderen begangen hatte, fürchtete er eben, daß sein Leben schmelze wie ein Spinnennetz, und erwartete voll Angst, daß er gleichsam mit der eisernen Rute, deinem tapferen Heere, geweidet und wie das Geschirr eines Töpfers zerschlagen werde."

Man sieht an diesem Beispiel schön, wie Niketas durch die Anwendung eines bekannten Stückes aus der Heiligen Schrift in einem ganz andersgearteten Zusammenhang Wirkung erzielen will. Am Schluß der soeben angeführten Stelle hat er noch zwei Schriftzitate eingeflochten, und zwar Psalm 38, 12: „Wegen seiner Gesetzlosigkeit züchtigtest du den Menschen und schmelztest sein Leben dahin wie ein Spinnennetz" und Psalm 2, 9: „Du wirst sie mit eiserner Rute weiden, wie das Geschirr eines Töpfers wirst du sie zerschlagen."

11) Anspielung auf Lukas 12, 16: Das Land eines Reichen brachte eine gesegnete Ernte. Da überlegte er bei sich: Was soll ich tun? Ich kann meinen Erntesegen nicht bergen. Er sagte sich: So will ich's machen: Ich breche meine Scheunen ab und baue größere... Gott aber sprach zu ihm: Du Tor, noch heute Nacht wird man dein Leben von dir fordern.

12) οἴνῳ ist Konjektur Millers, der die Anspielung auf Lukas nicht bemerkt hat, für ἴσῳ.

Die Zitate sind hier wie meist nicht wörtlich wiedergegeben, sondern variiert und in geänderter Wortstellung. Niketas sucht eben immer nach dem Besonderen. Sprachliche Umformung, Verwendung in anderem als dem ursprünglichen Sinn, Verbindung nicht zusammengehöriger Stellen, darein setzt Niketas seinen Stolz. Eine seiner Besonderheiten sind Kombinationen von Schriftstellen mit homerischen Ausdrücken. In der Rede zur Hochzeit Isaaks etwa führt Niketas (Miller, RHC 2, 616 A) den Ausruf des Telemachos an: „Dies ist wohl das Haus und das Gerät des Zeus" (kombiniert aus Odyssee 4, 74 und 79) und verbindet ihn mit den Worten Balaams (Num. 24, 5—6): „Wie schön sind deine Wohnungen, Jakob, deine Zelte sind wie Gärten an Strömen, wie Zelte, die der Herr gebaut hat." Isaak wird in der gleichen Rede (Miller, RHC 2, 616 D): „πυρράκης μετὰ κάλλους ὀφθαλμῶν κατὰ πρᾶον ἄνακτα[13]) Δαβίδ ... βασιλεύς τ' ἀγαθός, κρατερός τ' αἰχμήτης" genannt. Dies ist kombiniert aus 1 Reg. 17, 42 und dem Ausspruch Helenas bei der Mauerschau über Agamemnon (Ilias 3, 179). Und über seine Braut sagt Niketas (Miller, RHC 2, 618 B), sie sei οὐ βοῶπις μόνον, ἀλλὰ καλλίστη, weil sie dem Kaiser zur Rechten trat und er Verlangen trug nach ihrer Schönheit, was eine Anspielung auf den Psalm 40, 10—12 ist. Neben David und Salomon tritt übrigens auch Sappho auf, um dem kaiserlichen Hochzeitspaar zu gratulieren (Miller, RHC 2, 619 B—C), ähnlich wie in der Rede auf Theodoros Trochos (f. 93v—94) Niobe und David, die Dioskuren und Jeremias nebeneinander stehen. Die aus Zacharias 5, 1 stammende Sichel, die gegen Meineidige fliegt, wird (Miller, RHC 2, 738 C) homerisch βριθύ, μέγα, στιβαρόν genannt (vgl. Ilias 5, 746; 8, 390; 16, 802 u. ö.); wir Christen haben, wie Niketas f. 94 ausführt, begründete Hoffnung, in der Hölle nicht von dem feurigen Strom und von κρυεροῖο γόοιο mitgerissen zu werden, und diese homerischen Wörter stehen offensichtlich anstelle des neutestamentlichen Ausdruckes κλαυθμὸς καὶ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων (vgl. Matth. 8, 22; 13, 42 und 50; 22, 13 u. ö.). Isaak gibt (f. 105) nicht nur den Bittenden und tut nicht nur den Klopfenden auf (vgl. Matth. 7, 7—8), sondern allen, weil er πατὴρ ὣς ἤπιος ist (vgl. Odyssee 2, 47 und 234; 5, 12 u. ö.). Der Chartophylax der Großen Kirche hat den Auftrag (f. 103), Brot zu verteilen; Niketas rät ihm, er solle nicht eine rote Schlange geben. Das ist natürlich bildlich gemeint, eine Anspielung auf Lukas 11, 11: „Wenn einer von euch seinen Vater um Brot bittet, wird der ihm wohl einen Stein reichen? Oder um einen Fisch, wird er ihm statt eines Fisches eine Schlange geben?" Das Beiwort „rot" zur Schlange stammt aus der Ilias 2, 308. Oder Moses, der vom Berge Sinai mit leuchtendem Gesicht herabkommt (vgl. Ex. 34, 35), wird (Sathas 1, 76) θεοειδής genannt. Der Kaiser tritt (Miller, RHC 2, 737 B) „herrlich wie aus dem Brautgemach der Bräutigam hervor (Psalm 18, 5) oder so, wie die Sonne aus dem herrlichen See springt (Odyssee 3, 1)." Es gäbe noch sehr viele ähnliche Zusammenrückungen und Verbindungen von homerischen Wendungen mit Worten der Heiligen Schrift, ich möchte

[13]) So handschriftlich; Miller schreibt πρωτά/ακτα.

aber nur noch diese eine Stelle anführen: Niketas spricht einmal (f. 105) von der bekannten Vorliebe Isaaks für Mönche und nennt diese τοὺς παρ' ἡμῖν ἀνιπτόποδας καὶ χαμαιεύνας, also „die bei uns ihre Füße nicht Waschenden und auf dem Boden Schlafenden." Dieser Ausdruck stammt aus der Ilias 16, 235, wo es von dem Volk der Seller heißt, sie wohnten ringsum, die Füße nicht waschend und auf dem Boden schlafend, ἀνιπτόποδες χαμαιεῦναι.

Diese und ähnliche Stellen sind eine Art Spiel, bei dem es Niketas reizt, das scheinbar Unvereinbare zusammenzubringen. Denn er ist sich der Herkunft seiner Zitate durchaus bewußt. Zitate sind Glanzlichter seines Stiles und vor allem ihre überraschende Einfügung, ihre Umdeutung und ungewohnte Verbindung kennzeichnet seine Ausdrucksweise, wie überhaupt die Abwandlung eines Gedankens und seine verschiedenartige Ausgestaltung die Stärke des Niketas ist.

Es ist immer wieder erstaunlich, wie vielfältig Niketas ein gegebenes Bild sprachlich zu fassen versteht. Als Beispiel möchte ich einige Stellen herausgreifen, wo er Personen mit der Sonne vergleicht. In der Hochzeitsrede heißt es von Kaiser Isaak (Miller, RHC 2, 616 B):

„Er, selbst eine Sonne, zieht seinen Weg mit einem fernhinscheinenden Mond, zu gemeinsamem Glanze an das Firmament des Kaisertumes geheftet. Er will nicht mehr, daß eine mondlose Nacht über den Herrscherpalast ausgegossen sei. Sie, die man gestern und vorgestern noch nicht voll und ganz leuchten sehen konnte, weil sie fern dem kaiserlichen Lichte stand, ist jetzt, da sie sich der Sonne, dem Kaiser, genähert hat, hell und weithin leuchtend geworden, ein Gegenbild der großen Leuchte der Nacht. Ich glaube freilich, das uns feindliche Barbarenvolk wird über unser Weihefest Unmut empfinden und voll Bitterkeit über die heutige Hochzeit die zu erwartende Erneuerung des Porphyrgemaches beklagen, die wir, die Untertanen, in kurzer Zeit feiern werden. Und die aus ihm wie über einen Horizont aufgehenden Morgensterne, die dem Land der Rhomäer mehr Licht spenden werden, wird es bejammern... Bei dem Zusammengehen dieser beiden großen Himmelskörper werden auch die Chöre der Sterne, nämlich die Teilfürsten der Erde, denen nur kleine Stämme zur Verwaltung zugefallen sind, so wie die Himmel Davids die Herrlichkeit erzählen, die Gott an uns getan. Beugen werden sie sich vor den sie überstrahlenden Lichtern und demütiger ihre Verehrung bezeigen aus Furcht, sie könnten von den ungeheuren Leuchten verdunkelt werden, ja nicht einmal sichtbar aufgehen, oder sie könnten gänzlich ihren angestammten Platz verlieren und an den äußersten Rand des Himmels gewälzt werden. Wenn im Traume der keusche Joseph sah, wie sich die Sterne vor ihm als vor einer anderen Sonne beugten, werden sich in Wirklichkeit vor dir, dem jüngeren und sicherlich keuscheren Joseph, diese, die wir bildlich Sterne nannten, beugen."

Zum Kaiser, der Sonne, tritt also als Mond die Kaiserin, die von ihr erwarteten Kinder werden den Morgensternen gleichgesetzt und die umwohnenden Herrscher den Sternen. Eingestreut sind Anspielungen auf das Alte Testament (vgl. Gen. 37, 9;

Psalm 18, 2; 70, 19; 71, 11, kombiniert mit Job 12, 19). Im ganzen gibt die Stelle einen guten Eindruck von der Redeweise des Niketas. Doch das Bild ist damit noch nicht aufgebraucht, Niketas führt es noch fort (Miller, RHC 2, 617 C):

„Wie eine leuchtende Sonne zerstreust du den dichten Nebel der zusammengerotteten lateinischen Waffengemeinschaft und machst uns mit einem Male den Himmel strahlend heiter...“ Wenig später kommt er abermals auf dieses Bild zurück (Miller, RHC 2, 618 B):

„Zu solchem Feste sind wir versammelt, solches feiern wir heute: das Zusammengehen zweier glückbringender Gestirne zu gemeinsamem Wege, die ihr Licht auf dem Firmament des Kaisertumes befestigen, fördern und lange leuchten lassen mögen!“ Niketas läßt auch noch (Miller 619 B) David auftreten und den Psalm 18, 6: „Die Sonne tritt hervor wie ein Bräutigam aus dem Brautgemach ... es gibt keinen, der vor ihrer Glut verborgen bleiben wird“ auf Isaak bezogen singen und fügt hinzu:

„Dies verherrlicht die Macht deines Kaisertumes, nämlich daß ihm nichts entgeht, weil es alles umfaßt mit der Wärme seiner Wohltätigkeit. Denn du wärmst[14]), aber sengst nicht vom Zenit deiner Herrschaft her, du bist bei allem gegenwärtig, alles sehend und alles hörend, eben das, was die Außenstehenden (= die Heiden) an der sichtbaren Sonne rühmten.“

Mit diesen Beispielen aus der Hochzeitsrede sind freilich bei weitem noch nicht alle Möglichkeiten angedeutet, wie Niketas dieses vielgebrauchte Bild variiert — es sei nur auf die beiden ausführlichen, großangelegten Vergleiche bei Sathas 1, 73 und Miller, RHC 2, 737 hingewiesen — und nur zur Abrundung möchte ich auch eine Stelle aus der unveröffentlichten Rede an den Bischof von Philippopel mitteilen (f. 123). Niketas spielt auf den verstorbenen Vorgänger des Bischofs an, nach dessen Tod sich die Armenier kühn vorwagten, während der jetzige Bischof sie scharf verfolgt:

„Es gab eine Zeit, wo diese Stadt Philipps ihren lichtbringenden Hirten entbehrte und das Firmament dieses heiligen Hauses in tiefem Dunkel lag. Denn die Sonne, die seinerzeit aufgegangen war, war zu dem Westen des Lebens gelangt und der Wirbel des Hades riß sie hinab. Und da kamen die menschenfressenden wilden Tiere, freuten sich des Dunkels und überfielen das niedrige Volk, füllten sich unmäßig mit Menschenfleisch, brüllten gewaltig und waren gar dreist. Da es nun nötig war, ohne Unterbrechung die Lichtscheibe[15]) durch einen Nachfolger zu entfachen, daß sie weiterleuchte und das Firmament der Kirche erhelle, fand Gott dich, eine schöne Kreisscheibe, ringsum gleichmäßig gerundet durch den Kranz der Tugenden, und gründete auf dir sein Zelt, das unermüdliche Feuer des Oberhirtentums; als Leuchte

[14]) θέλεις bei Miller ist Druckfehler statt θέρεις. Die Verbindung von θέρειν mit φλέγειν kommt auch sonst bei Niketas vor, vgl. Miller, RHC 2, 737 A und f. 100ᵛ.

[15]) Niketas schreibt: ἀποδισκευόμενον φῶς; man vergleiche dazu Eustathios Od. pag. 1591, 31, der den Ausdruck: φῶς ἐξ ἡλίου ἢ ἀκτῖνας ἀποδισκεύεσθαι gewagt nennt.

diesen dunklen Orten hier stellte er dich hoch auf, oder besser: der hl. Geist baute sich in dir wie in einer Sonne sein Zelt — denn er ist ein unkörperliches und ewiges Licht, das nicht wie dieses sichtbare Licht später begonnen hat, zu gleichen Teilen die Nacht abschneidet und von der Nacht abgeschnitten wird — und warf auf die Stadt hier sein Licht. Und von da an löst er das Dunkel und zerstreut die vorher herrschende Unordnung und Wirrnis, und die in der Nacht der Führerlosigkeit übermütig gewordenen wilden Tiere, die das unsägliche, in Fülle sich ergießende Leuchten nicht ertragen, vergraben sich wie das wilde Gezücht in ihren Schlupfwinkeln und enthalten sich seither des Raubens.“

Man ersieht aus dieser Stelle, wie Niketas seine Vergleiche dem jeweiligen Anlaß entsprechend anpaßt. Da der Vergleich mit der Sonne eigentlich den Kaisern zukommt, spricht Niketas vom Firmament der Kirche und vom unkörperlichen Licht des hl. Geistes, das auf der Lichtscheibe, dem Bischof, sein Zelt aufgeschlagen hat. Dem sprachlichen Ausdruck nach ist dies dem Psalm 18, 5 nachgebildet, bildmäßig liegt vielleicht eine Anspielung auf den δίσκος ἱερός vor, auf dem während des Gottesdienstes das in den Leib Christi verwandelte Brot liegt, denn dieser wird auch der Sonne gleichgesetzt[16]).

Einen kleinen Blick in die Werkstatt des Niketas kann man beim Vergleich der — allerdings seltenen — Stellen werfen, wo Niketas sich selbst wiederholt, nämlich rhetorische Ausschmückungen seines Geschichtswerkes in den Reden verwendet. In dem Geschichtswerk schildert Niketas die Überschwemmung des Lagers der Kreuzfahrer des zweiten Kreuzzuges (p. 86, Bonn) folgendermaßen:

„Es war ein erbarmungswürdiges, ein jammervolles Bild: die Männer fielen, aber nicht vor dem Feind; sie kamen um, aber nicht im Kampf; um mit dem Psalmisten zu sprechen: ihren Laut raffte der Fluß hinweg (Psalm 92, 3 umgedeutet), ihr barbarisches Geschrei verschluckte der Strom und auch ihren rauhen und wilden Gesang, der gar nicht den honigsüßen Hirtenflöten glich und den sie von den Hügeln und Höhen, an die sie angeschwemmt wurden, zu Gott emporsandten.“

Damit kann man die Stelle bei Miller, RHC 2, 739 B, vergleichen, wo Niketas davon spricht, daß nach dem Sieg Isaaks an der Morava einige Serben im Strom umkamen:

„Du strecktest deine Rechte aus (wie Moses Ex. 14, 27) und das Wasser verschlang die Barbaren. Die wenig vorher der Gefahr entgangen waren und die das Land nicht mit dem Schwert niedergemäht hatte wie Gras (vgl. Psalm 101, 5), diese nahm das Wasser in seinem Schoß auf. Sie schrien barbarisch und der Strom erhob[17]) ihre Stimme (Psalm 92, 3, umgedeutet), er stimmte den Ufern und Höhen ein Lied an, nicht honigsüß wie das Flötenspiel der Hirten, sondern klagend und jammernd, und diese begleiteten und erwiderten die Stimmen der Barbaren und

[16]) Die zahlreichen Belegstellen s. Du Cange s. v. δίσκος.

[17]) ἀπάρεις bei Miller dürfte Lesefehler für das ἀπάρας der Handschrift sein.

ließen ihr Echo gräßlich nachhallen und so, wie es dem Grauen und Schrecken und den Scharen der Todeslose (hom. Ausdrücke) ergötzlich ist."

Oder im Geschichtswerk (p. 56, Bonn) läßt Niketas Kaiser Joannes Komnenos auf dem Totenbett eine Rede halten, in der er über seine vereitelten Kreuzzugspläne spricht:

„Rhomäer! Mit großen Hoffnungen zog ich nach Syrien, aber ihr seht, was daraus geworden ist. Ich wollte herrlichere Taten vollbringen als unsere Ahnen, ich wollte im Euphrat baden und aus seinen Quellen trinken, ich wollte den Tigris sehen und mit dem Schwert in der Hand allen Feinden Schrecken einjagen, die an Kilikien grenzen. Ich gedachte, wenn es auch vermessen klingt, wie ein Adler, der König der Vögel, nach Palästina zu fliegen, wo Christus mit ausgebreiteten Händen am Kreuz durch seinen Tod uns zum Leben erweckt hat, wo sein Blut geflossen ist, um die ganze Welt zur Eintracht zu führen."

Ähnlich drückt sich Niketas in der Rede an Kaiser Isaak anläßlich des Epiphaniefestes 1190 aus (f. 105):

„Ein nisäisches Roß oder ein arabisches wird den rhomäischen Krieger tragen, schöpfen werden die rhomäischen Heere aus dem Euphrat und für und für aus dem Tigris trinken und in dem Land inmitten der Ströme Mahlzeit halten, im Jordan wirst du selbst mit hoher Freude dein Haar baden[18]), und dadurch zur Mannhaftigkeit gestählt wie das Eisen durch ein Tauchbad, wirst du Palästina nicht nur erkunden (wie Abraham, Gen. 13, 14), sondern die Heidenvölker von dort vertreiben und Rhomäer ansiedeln. Denn du, hochfliegender Adler, der jedes Auge auf sich zieht, mußt auch dorthin die Schwingen breiten, wo Christus den Fall der menschlichen Natur durch seinen Fall aufrichtete, und gegen die Perser, die vielkrächzenden Raben, losfliegend, mußt du sie verscheuchen, einzig schon durch das Rauschen deiner Fittiche."

Die beiden eben erwähnten Reden stammen aus den Jahren 1190—1192, so daß das Geschichtswerk etwa gleichzeitig sein dürfte. Niketas hat nämlich die Regierungszeit Isaaks sicher schon zu dessen Lebzeiten fertiggestellt gehabt und später überarbeitet und erweitert. Pater J. A. J. van Dieten hat diese kurze Redaktion untersucht und wird sie in der geplanten Ausgabe des Niketas auswerten. Man erkennt aus den beiden Parallelstellen, wie Niketas an seinen kunstvollen Ausschmükkungen feilt, wie er Vergleiche ausgestaltet und umarbeitet und nur die Grundidee festhält, zumindest aber, daß er sich längere Zeit mit dem gleichen Bild beschäftigt. Sein Stil ist zwar in den Reden im ganzen der gleiche wie im Geschichtswerk, ganz abgesehen von den ungemein zahlreichen gleichen Redensarten, aber ebenso selten, wie er sich im Geschichtswerk wiederholt, verwendet er größere, rhetorisch ausgeführte Stellen aus den Reden im Geschichtswerk oder umgekehrt. Da er im Geschichtswerk öfters die gleichen Ereignisse behandeln muß wie in den Reden, sind die

[18]) Anspielung auf die Liturgie des Tages; vgl. oben Anm. 4.

Parallelen natürlich häufig, aber sie betreffen bloß das Sachliche in berichtenden Partien — oft sind sogar die Tatsachen unerklärlich verschieden berichtet —, nicht die Art der rhetorischen Ausgestaltung. Daraus kann man ersehen, daß es Niketas für unter seiner Würde hält, sich selbst zu plagiieren, und daß er ständig nach neuen Möglichkeiten des Ausdruckes sucht.

Die Persönlichkeit des Niketas, wie sie aus dem Geschichtswerk bekannt ist, ist die gleiche auch in den Reden: vornehm zurückhaltend, vielleicht etwas schwerblütig, von gesundem und klarem Verstand, ohne jeden Dünkel, aber ihres Wertes bewußt, beherrscht und ehrenhaft. Dies zeigt sich auch in seinem Stil. Seine Rede läuft nie leer, er verwendet Redensarten, aber nie Phrasen, bei ihm ist alles durchdacht, konstruiert, bewußt, nichts ist Leidenschaft, Eingebung, Augenblickseinfall. Sogar in der vielleicht persönlichsten seiner Reden, in der Invektive gegen den Chartophylax der Großen Kirche, ist zwar seine Empörung spürbar, aber gebändigt und verhalten, in die Kunstform transponiert, nicht unmittelbar losbrechend. Man beachte etwa den Anfang und den Schluß dieser Rede.

Niketas beginnt (f. 100^v) mit der Redensart „eine Zikade hast du am Flügel gepackt", die er aus Lukians Pseudologistes 1 kennt, vielleicht hat ihn sogar der Titel von Lukians Schmähschrift auf diesen Anfang gebracht. Wie es Lukian erklärt, bedeutet dieser Ausspruch, jemanden, der an sich schon wortreich und von loser Zunge ist, durch eine Beleidigung noch mehr zum Reden zu reizen. Niketas führt das Bild weiter aus. Es ist bekannt und seit Aristophanes, Vögel 1095, häufig in der Literatur belegt, daß die mittägige Sonnenwärme die Zikaden anregt, ihr Lied ertönen zu lassen. Niketas vergleicht nun seinen Gegner sogar mit Phaethon, der „sengend, nicht wärmend" ihn noch mehr herausfordert, und fügt, den Psalm 17, 9 übersteigernd, als dritte Art von Wärme die Kohlen der Lügenrede hinzu:

„Eine Zikade hast du am Flügel gepackt. Diese Redensart könnte ich nicht unpassend zu dem falschen Verleumder und Ankläger sagen, der gegen uns seine Zunge geschärft hat und dann aus schmähsüchtigem Schlund solches ausspie wie ein vernichtend stinkendes Grab. Immer schon hat mich das leere Geschwätz dieses aus dem Bauch redenden Sykophanten in Glut gebracht, meine Stimme ertönen zu lassen, so wie die mittägig strahlende Sonne die mit ihrem Brustschildchen hellzirpenden und die Haine durchklingenden Zikaden, jetzt aber bin ich noch tönender geworden, als ich sonst bin, zumal ja auch mein Gegner wie Phaethon, wie ein des Zügelführens unkundiger Jüngling, sengend, nicht wärmend, auf uns losgegangen ist und, ich weiß nicht wieso, Seeräuberworte zu gebrauchen beliebte und die Kohlen der Lügenrede seiner Zunge anfachte."

Dieser Anfang ist zwar scharf, aber er ist trotzdem überlegt gebaut, mit Zitaten versehen (Psalm 139, 4: „der seine Zunge geschärft hat", und Stellen wie 1 Reg. 28, 7 nachgebildet: „aus dem Bauche redend") und rhetorisch gesteigert. Ähnlich ist auch der Schluß gestaltet: nicht mit offenen Worten, sondern in Zitate gekleidet und voll versteckter Anspielungen. Zum Verständnis sei vorausgeschickt, daß der

Chartophylax Joannes Kamateros (καματηρός ist synonym für Rind) im Streit um die Verweslichkeit des Leibes Christi ein Buch zu veröffentlichen gedenkt, in dem er Niketas der Häresie bezichtigen will (f. 103v):

„Solltest du aber wie ein heimtückisches Kamel wieder scharf werden und darangehen, nach Hundeart deinen Auswurf nochmals aufzuschlappen, den du immer wieder ausgespien hast (vgl. Proverbia 26, 11), dann wisse: wir werden weder, weichgemacht durch deine Sykophantenumtriebe, ein Teil deiner falschen Kirchengemeinde sein, die du zusammenrottest und aufstellt wie Achitophel (2 Reg. 15, 31) die einfältigeren Knaben gegen David, den sanften und friedfertigen Gesalbten, wir werden auch nicht einen gemeinsamen Beutel erwerben (vgl. Prov. 1, 14) oder heimliches Brot (vgl. Prov. 9, 17) anrühren, noch soll uns der Mut zum Widerspruch sinken, und vor allem: wenn dein treffliches Werk veröffentlicht ist, werden wir uns nicht mehr als sanften Andersgesinnten geben, sondern werden uns zum Kampfe stellen und uns anders bewaffnen, so wie gegen ein wildes Tier, das mit der Brust das Eisen aufnimmt. Denn wir wären ja Toren, wenn du als ein falscher Zeuge aufstehst und fragst, was wir nicht wissen (vgl. Psalm 34, 11) und wir das, was wir wissen, sparten. Dann wird es dir gerade so ergehen wie den eselsfüßigen Empusen. Es heißt, wenn man höflich zu ihnen ist und sie mit freundlichen Worten begrüßt, spielen sie ihren Weggefährten mit Spukerscheinungen unterwegs übel mit, wenn man ihnen aber mit Grobheit zusetzt und sie mit entblößtem Schwert bedroht, dann fliehen sie schleunigst. Mögest du in jedem Falle Sophokles (Aias 1253) zu hören bekommen, der den Spruch prägte und sagte: ‚Gewaltig an Rippen ist das Rind, gleichwohl schreitet es auf einen kleinen Peitschenhieb hin gerade den Weg.'"

Ob man es positiv oder negativ bewertet, es steht fest, daß Niketas nie unmittelbar, aus Leidenschaft oder Drang spricht, sondern immer gebrochen durch das Medium der Kunst-Prosa. Überhaupt kennzeichnet eine deutlich spürbare Zurückhaltung die Redeweise des Niketas. Er stellt nie die eigene Person in den Vordergrund. Darum wird auch in den Kaiserreden seine Adulatio nie widerlich. Daß er dem Kaiser schmeichelt, ist selbstverständlich, dies ist durch die Tradition gegeben, ebenso wie es seit Prokopios selbstverständlich ist, im Geschichtswerk die wahre Meinung zu sagen. Das hat wenig mit moralischer Haltung zu tun, dafür sehr viel mit Höflichkeit und dem Zwang des literarischen Genos. Auch wir würden einem Anwesenden nicht alles ins Gesicht sagen, was wir von ihm denken, und in Byzanz, wo das alte Genos des Panegyrikos eine bestimmte Topik ausgebildet hatte, mußte ein Redner eben gewisse Eigenschaften an dem Herrscher loben, auch wenn dieser sie gar nicht besaß. Wer feine Ohren hat, hört bald heraus, was Phrase und was wahre Meinung des Sprechers ist. Es wäre leicht, rühmenden Stellen der Kaiserreden harte Urteile des Geschichtswerkes entgegenzustellen. Aufschlußreich aber ist es, zu beobachten, wie Niketas seine Schmeicheleien einkleidet.

Im Geschichtswerk (p. 565–568, Bonn) berichtet er von den sonderbaren Ansichten, die Kaiser Isaak über seine Auserwählung von Gott hegt, und entrüstet

sich über die „dummen Schwätzer unserer Zeit", die Kaiser Isaak verstiegene Hoffnungen machen. Wenn man nun auch bedenkt, daß Niketas im Geschichtswerk (p. 536) behauptet, er selbst habe Kaiser Isaak über die Kreuzfahrer aufgeklärt und ihn milde gestimmt, wird man wohl auf den ersten Blick verwundert sein über die folgende Stelle aus der Rede zum Epiphaniefest 1190 (gekürzt mitgeteilt bei Miller, RHC 2, 460):

„Donnernd über diesen Wassern (vgl. Psalm 28, 3; gemeint sind die Kreuzfahrer), die eindrangen bis zu unserem Leben (vgl. Psalm 68, 1), oder wie ein Bogen in der Höhe gespannt (Anspielung auf den Regenbogen, der die Sintflut beendet, vgl. Gen. 9, 13) mögest du dieser Flut der Feinde Einhalt gebieten. Und wenn dieses Meer und dieser Jordan – mit diesem schiefen Vergleich meine ich das Heer der Widersacher und ihn, der sich dessen Führung umgürtet hat, – die Wunder sehen, die der Herr an dir getan (vgl. Psalm 77, 4), dann soll jenes davor zurückweichen, sich zum Kampf zu erheben, denn wie das göttliche Buch lehrt (Isaias 66, 15 und Jeremias 4, 13), sind Gottes Wagen wie der niederfahrende Sturmwind, und dieser Jordan soll umkehren und sich seiner gewundenen Ränke enthalten. Wenn aber nicht, dann werden die Wogen dieses Meeres, die hinaufstiegen bis zu den Himmeln, herabstürzen bis zu den Enden der Welt (vgl. Psalm 106, 26), und er wird entfliehen, angefahren und in Schrecken versetzt von dem Donner deiner Stimme (vgl. Psalm 103, 7)."

Man sieht, wie Niketas Isaak entgegenkommt, so wie dieser es von ihm erwartet, wie auch er von „Wundern" spricht und von der Abwendung der Bedrohung durch die Kreuzfahrer. Jedoch, er spricht nicht mit eigenen Worten, sondern bedient sich einer Reihe von Schriftzitaten. Dadurch vermeidet er es, konkret zu werden. Denn die Anwendung von Schriftzitaten auf Herrscher ist üblich und darum kann er annehmen, daß seine Hörer je nach ihrer Einstellung mehr oder weniger große Abstriche machen werden. Was er sagen muß, sagt er so in der unverbindlichen Form des Wunsches oder der Prophezeihung und entgeht damit dem Vorwurf niedriger Kriecherei. Und daß die Kreuzfahrer eine Bedrohung für Byzanz darstellen, davon ist auch Niketas überzeugt, wenn sein gesunder Sinn auch die Ursache des Zwiespaltes im Geschichtswerk (p. 526, 528 u. ö.) auf byzantinischer Seite findet.

Befremdender könnte man finden, was Niketas über Friedrich Barbarossa, dem er im Geschichtswerk (p. 545) einen schönen Nachruf hält, in der eben erwähnten Rede sagt (Miller, RHC 2, 458):

„Siehe da einen anderen Tyrannen, den Beherrscher der Alamanen, einen Greis, erfahren in vielen Ränken, Meineide liebend wie jener (nämlich Kaiser Andronikos), geübt darin, anderes zu reden, anderes im Herzen zu bergen (vgl. Homer, Ilias 9, 313), der das Pardelfell mit der Löwenhaut abzuschwächen sucht und mit der Maske der Gottesliebe den alten Groll gegen uns verhüllt. Gleich dem Chamäleon nimmt er alle Farben an und meidet nur die weiße, er zieht es vor, nicht durchscheinen zu lassen, was im innersten Winkel seiner Absicht verborgen ist. Möge Gott den

Spruch erfüllen: ‚Es komme sein eigenes Schwert auch über diesen!' oder eher das Wort (vgl. Lukas 22, 38): ‚Siehe hier zwei Schwerter!', das tyrannenmordende und das gegen Meineidige (vgl. Zacharias 5, 1—2). Denn ich sehe auch dieses aus der Höhe niederfahren, leicht gebogen zur Form einer Sichel, wuchtig und groß und fest."

Daß Niketas bei einem offiziellen Anlaß vor Isaak nicht freundlich über Friedrich sprechen konnte, ist selbstverständlich. Doch er spricht nicht offen wie die im Geschichtswerk (p. 528) erwähnten Schwindelpropheten davon, daß Friedrich den Kreuzzug nur zum Vorwand nehme und in Wirklichkeit Konstantinopel erobern wolle, er deutet es bloß an, so daß man auch nur allgemein Friedrichs unbestreitbaren Rhomäerhaß heraushören kann. Und daß die Eide gebrochen wurden, wenn auch nicht durch Friedrichs Schuld, steht fest (vgl. Geschichtswerk, p. 526). Darin also, daß Niketas nicht aus eigenem über das hinausgeht, was er mit Rücksicht auf den Kaiser sagen mußte, zeigt sich seine vornehme, ehrenhafte Art. Man hat nie den Eindruck, daß er bestrebt ist, sich selbst die kaiserliche Gunst zu erringen, sondern daß er eben seinen Auftrag, eine Prunkrede zu halten, mit aller Gewissenhaftigkeit, mit Kunst und Takt erfüllt.

Es ist auch nicht schwer, aus den rhetorischen Übertreibungen des Niketas den wahren Wert oder Unwert einer kaiserlichen Tat herauszulesen. Er wird sogar sehr deutlich, wenn es möglich ist, die Wahrheit so kunstvoll einzukleiden, daß sie als Schmeichelei genommen werden kann. So schmückt er etwa (Miller, RHC 2, 739 A) die Tatsache, daß nach langem, vergeblichem Bemühen in die Wälder geflohene Dalmater vom rhomäischen Heer aufgespürt und zusammengetrieben werden, so aus:

„Auch die, welche sich in die Schlupfwinkel der Berge als in einen sicheren Unterschlupf glücklich verkrochen hatten, wurden nach kurzer Zeit ebenfalls aufgegriffen und gefangen genommen und fanden das Vertrauen zu den Bergen (nach Psalm 120, 1) nicht errettend bis ans Ende. Denn du, Kaiser, riefest den Abtrünnigen zur passenden Zeit die Prophetenworte (Jeremias 16, 16) zu: ‚Siehe, ich werde viele Jäger entsenden, und sie werden euch erjagen auf jedem Berge' und ließest dein Heer sie jagen. Deine Krieger nahmen die Spuren der schweraufseufzenden Dalmater auf und trieben sie, nicht zu zweien und zu dreien, sondern zu Tausenden zu den Zelten so wie Herden in die Pferche, so daß man die Worte des Freundes der Lieder und des Psalters David (Psalm 77, 27—28) über die Wachteln: ‚Und er ließ auf sie Fleisch herabregnen wie Staub und gefiederte Vögel gleich dem Sand am Meere. Und sie fielen mitten in ihr Lager und rings um ihre Zelte' auch damals durch deine Hand, gottähnlichster Kaiser, wunderbar aufs neue verwirklicht sehen konnte. Denn die rhomäischen Streitkräfte, die schon lange Zeit kein Siegeszeichen zu verspeisen bekommen hatten und fort und fort ungesättigt mit Siegen über die Gegner geblieben waren, die viele Wege durch die Wüste der Erfolglosigkeit zurückgelegt hatten, forderten eine solche Speise für ihre Seelen (vgl. Psalm 77, 18), und sogleich hast du,

ein gotterfüllterer Führer des Volkes als Moses, sie reichlich gespeist. Du ludest[19]) sie zu einem so behaglichen, unbekümmerten Festschmaus, daß sie die Mühen des Kampfes nicht fühlten, als hätten nicht sie eingesammelt, sondern andere das Mahl bereitet."

Wie es Niketas versteht, aus der rhetorischen und höflichen Einkleidung seine wahre Meinung hervorscheinen zu lassen, und wie er so, ohne die Form zu verletzen, die Wahrheit sagt, möchte ich noch an einem Beispiel zeigen. Der Bischof von Philippopel hat eine größere und sehr schöne Kirche gebaut. Niketas billigt das nicht, kann es aber natürlich nicht offen aussprechen und andererseits auch nicht den Kirchenbau unerwähnt lassen. Er drückt sich daher so aus (f. 124^{v}):

„Wer von denen, die den Herrn verehren, trüge nicht Verlangen, in diesen so schönen und großen Tempel Opfergaben zu bringen, einzutreten und Ihn zu preisen, der ihn gebildet und geschaffen hat? Wenn Er sich herabläßt, sogar in Werken von Menschenhand zu wohnen, der sich das Licht umlegt wie einen Mantel (vgl. Psalm 103, 2), der sich des Himmels als seines Thrones und der Erde als seines Schemels rühmt, wenn es Ihm wohlgefiel, ganz in ihm zu wandeln und Wohnung zu nehmen, wie könnte ich da in Kürze deine Mühe für ein so gewaltiges Werk darstellen?"

Dazu muß man Apostelgeschichte 7, 47 vergleichen: „Indes wohnt der Allerhöchste nicht in Werken von Menschenhand, wie der Prophet (Isaias 66, 1) sagt: ‚Der Himmel ist mein Thron, die Erde aber der Schemel meiner Füße, was für ein Haus wollt ihr mir denn bauen?'" Daß sich Niketas irrt und ein negatives Zitat positiv bringt, ist bei seiner Gedächtnisstärke und Schriftkenntnis nicht anzunehmen. Er scheint mir eher absichtlich falsch zu zitieren, um auszudrücken, daß er mit dem Kirchenbau nicht einverstanden ist.

Die überlegte, sorgfältige Arbeitsweise des Niketas zeigt sich auch im Aufbau seiner Reden. Da ist nichts improvisiert oder unbedacht. Ein Gedanke wird breit ausgesponnen und ausgemalt, dann geht Niketas zum nächsten über. Freilich legt er wenig Wert auf kunstvolle Übergänge und Verknüpfungen, und die Gedanken prallen manchmal hart aufeinander. Trotzdem bewahrt ihn seine Könnerschaft davor, starr und allzu durchsichtig zu wirken. Nie tritt die Anordnung des Stoffes aufdringlich in Erscheinung. Seine Reden setzen meist mit einem Bild ein und führen mitten auf den Gegenstand, dann folgt oft ein „Bescheidenheitstopos", das heißt, er erklärt auf kunstvolle Weise, daß seine Kräfte nicht ausreichen, seinem Gegenstand angemessen zu sprechen. Seiner Art entsprechend variiert er diese durch die Tradition gegebene Bescheidenheitsbezeugung.

In der Hochzeitsrede vergleicht er etwa seine Rede[20]) (Miller, RHC 2, 615 D) mit dem nicht hochzeitlich gekleideten Mann des Evangeliums (vgl. Matth. 22, 11—14). In der Rede auf Theodoros Trochos bemerkt er (f. 92v), der Tod seines

[19]) Ich lese παρεισκέκληκας statt παρεισκεκλήκασιν, das auch grammatisch nicht möglich ist.

[20]) Bei Miller ist ὁ λόγος hinter ἔσταλταί μοι ausgefallen, so daß dem ganzen überlangen Satz das Subjekt fehlt.

Freundes erwecke seine eigene Beredsamkeit aus langem Grabesschlaf. In der Stegreifrede führt er aus (f. 108), der Logothetes τοῦ δρόμου, der ihm das Thema gestellt hat, wäre als einziger fähig, darüber zu sprechen. In der Rede auf den Bischof von Philippopel (f. 123), deren Anfang fehlt, folgt auf den Schluß eines nicht mehr rekonstruierbaren Satzes die Geschichte von dem indischen Meisterschützen, der, von Alexander dem Großen aufgefordert, seine Kunst zu erweisen, sich weigert, weil er einige Tage nicht hatte üben können. Damit will Niketas offensichtlich entschuldigend andeuten, daß auch er seit längerem nicht Gelegenheit hatte, seine Redekunst auszuüben. Da eine solche Entschuldigung naturgemäß ihren Platz am Beginn der Rede hat, kann man daraus ersehen, daß von der Rede nicht viel verlorengegangen ist. In der Rede zum Epiphaniefest (f. 103ᵛ) führt Niketas aus, ehemals hätten Herrscher des „flügelbeschuhten Hermes" bedurft, auf daß ihre Taten bekannt würden, nun aber verleihe der Kaiserpalast den Reden Glanz. Und schließlich in der Rede an Alexios III. Angelos (Miller, RHC 2, 496 B—D) tut Niketas, als wäre er in Verlegenheit, und vergleicht sich mit Paris, weil er nicht weiß, ob er der Athena, der Tapferkeit und Klugheit des Kaisers, der Hera, seiner hohen Geburt, oder Aphrodite, nämlich seiner Schönheit, den Vorzug geben soll. Auch auf diesem Gebiet zeigt sich Niketas als Meister der Abwandlung traditioneller Motive.

Niketas ist also ein geschulter Redner, der, zwar ohne besondere natürliche Begabung, aber mit Ernst und Eifer an seine Aufgabe herantritt und sorgfältig arbeitet. Obwohl sein Stil im Rahmen der üblichen byzantinischen Rhetorik bleibt, ragt er hervor durch Wortfülle, gesuchte Bilder und kunstvolle Anwendung von Zitaten. Nicht verschwiegen soll werden, daß als Folge seiner bedachtsamen, gesuchten Redeweise sein Satzbau schwerfällig und unübersichtlich wird und sein Streben nach ungewöhnlichem Ausdruck seine Sprache unnötig unklar macht. Wer bei Niketas Material für Geschichte und Kulturgeschichte sucht, wird dadurch wohl verärgert, zumal Niketas eine Scheu davor hat, schlichte Tatsachen mitzuteilen. Doch für die Geschichte der byzantinischen Rhetorik und die Kenntnis der Hochsprache um 1200 wird eine sorgfältige Ausgabe mit Anmerkungen und Indizes zu Sprache und Topik von nicht geringem Wert sein. Breiteres Interesse dürfte Niketas schon deshalb beanspruchen, weil man seinen Reden die Denk- und Fühlweise eines typischen Byzantiners entnehmen kann. Wenn man die Geduld hat, seinen verschlungenen Gedankengängen zu folgen, seine Sprachbilder auf sich wirken zu lassen und auf das breite Wogen seiner Sätze zu hören, erlebt man den Menschen Niketas, seine von der unseren so verschiedene Art, die Welt zu sehen, die aber unserem Verstand und unserem Fühlen noch immer zugänglich ist.

ENDRE VON IVÁNKA / GRAZ

LITURGISCHES UND BETRACHTENDES GEBET

Einige Beobachtungen über die Gedankenführung und den meditativen Charakter byzantinischer liturgischer Texte

Die dichterischen Texte der byzantinischen Liturgie, Troparien, Kontakien, Kanones, sind schon von den verschiedensten Gesichtspunkten aus behandelt worden: vom metrisch-rhythmischen, vom sprachlich-stilistischen, vom musikalischen (soweit dies die uns vorliegende Tradition gestattet); nur *ein* Gesichtspunkt ist, außer gelegentlich bei der inhaltlichen Erklärung einzelner solcher Texte, wohl kaum noch als charakteristischer Zug dieser Texte herausgearbeitet worden: die Eigenart des gedanklichen Aufbaues, der Gedankenführung — obwohl gerade dieser Zug, so scheint es uns, einem großen Teil der byzantinischen liturgischen Texte, soweit sie Dichtungen sind, ihren ganz besonderen Charakter verleiht. Um zu veranschaulichen, was hier gemeint ist, greifen wir aufs Geratewohl einige solcher Texte heraus, die nebeneinander auf den Seiten 92—95 der *Anthologia Graeca carminum christianorum* von Christ-Paranikas[1]) zu finden sind, und versuchen, an ihrer Interpretation diesen Zug aufzuweisen. Wir beginnen mit Seite 94: Ἐρχόμενος ὁ κύριος...

„Als der Herr dahinging, zu seinem freiwilligen Leiden,
da sagte er auf dem Wege zu seinen Jüngern:
Sehet, wir steigen hinauf nach Jerusalem und es wird
der Menschensohn dahingegeben werden, wie von ihm in der
Schrift gesagt ist."

Bis hierher ist es nur eine Paraphrase der Schriftworte. Nun aber wendet sich der Text an die Gläubigen selbst, die ihn singen:

„Auf denn auch wir, mit gereinigtem Sinne,
Gehen wir mit Ihm, um mit Ihm gekreuzigt zu werden
Und abzusterben durch Ihn für die Lüste des Lebens,
Damit wir mit Ihm das Leben erlangen
Und Ihn hören, wie Er ruft:
Nicht mehr in das irdische Jerusalem, um dorten zu leiden,
Sondern zu meinem Vater steige ich empor, der auch Euer Vater ist,
Zu meinem Gotte, und zu Eurem Gotte,
Und ich werde Euch emporheben in das obere Jerusalem,
In das Reich des Himmels."

[1]) Leipzig 1871.

Es ist zwar, von allem Anfange an, schon eine mehr oder weniger symbolische Anwendung der Schriftworte auf die Gläubigen: so wie Christus zum Leiden emporstieg, um dann aufzuerstehen, so müssen auch wir zum Leiden „nach Jerusalem" hinaufsteigen, um mit Ihm und durch Ihn — durch das Mit-Leiden mit Ihm und für Ihn — an seiner Herrlichkeit Anteil zu erlangen. Aber zunächst ist auch hier nur von einem — wenn auch symbolischen — Aufsteigen nach Jerusalem, als der Stätte des Leidens Christi, die Rede. Wenn aber im folgenden Christus uns aufruft, durch das Leiden emporzusteigen, „nicht mehr in das irdische Jerusalem, sondern in das himmlische, das obere Jerusalem", so schiebt sich an die Stelle des Wegziels, von dem die Schrift dem Wortsinne nach spricht, das Bild des eigentlichen Wegziels, zu dem das Leiden Christi zunächst Ihn selbst geführt hat und dann die Gläubigen führen wird, die Ihm im Leiden nachfolgen: das andere, das himmlische Jerusalem, die ewige Stadt des Lichtes und der Herrlichkeit aus der Apokalypse.

Es ist ein typisch meditatives Verfahren, zunächst das, was von Christus einmalig-geschichtlich gesagt ist, symbolisch-zeitlos auf den Gläubigen und sein Anteilhaben am Heilsgeschehen hier und jetzt anzuwenden. Diese Anwendung ermöglicht es dann aber, im Doppelsinn des Ausdrucks „Hinaufsteigen nach Jerusalem" hinter dem Bilde des irdischen, historischen Jerusalem das Bild des ewigen, himmlischen Jerusalem gleichsam transparent aufscheinen zu lassen, und so den eschatologischen Sinn des Namens Jerusalem in den Bereich der wörtlichen Aussage der Schrift mit hereinzubeziehen. Ein solches Miteinbeziehen des *typologisch* Gemeinten in die Betrachtung der wörtlichen Aussage ist aber auch ein typisches Verfahren der Meditation — und dieser Doppelsinn des „Hinaufsteigens nach Jerusalem" ist eben die Achse, um die sich die ganze Gedankenführung des Troparions bewegt, und die die Verbindung der beiden Teile des Textes ermöglicht, des wörtlich zu nehmenden Schriftberichts im ersten Teil, und des eschatologisch-bildlichen im zweiten. Dasselbe, für die Meditation charakteristische Verfahren der Anwendung eines einmaligen, in der Schrift erzählten Geschehnisses auf die persönliche Lage und das persönliche Empfinden des meditierenden Gläubigen finden wir in dem unmittelbar vorhergehenden Threnos (Christ-Paranikas S. 93): Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον...

„Dich, der Du mit Licht, wie mit einem Gewande, bekleidet bist
(Ps. 103 [104] 2)
nahm Joseph vom Kreuze, mit Nikodemus zusammen."

Es ist natürlich Joseph von Arimathia gemeint — aber dem Byzantiner ist die Szene so geläufig, daß die bloße Erwähnung des Namens „Joseph" genügt —

„und als er Dich ansah, wie Dein entblößter Leichnam
unbeerdigt dalag, da begann er zu weinen
und voll tiefem Mitleid den Klageruf zu sprechen:"

Bis hierher ist offensichtlich nur vom Schriftbericht und von Joseph selbst die Rede. Bemerkenswert ist, daß der Zug gar nicht erwähnt ist, der in dem ganzen Bilde des klagenden Joseph das Wesentliche ist: daß Joseph gekommen ist, um den

Leichnam in ein reines Linnen zu wickeln. Das ist nur durch den Kontrast zu dem Lichtgewande der Gottheit angedeutet. Wir werden sehen, daß das für das Folgende bedeutsam ist. Es folgt der Klageruf:

„Wehe, süßester Jesus!
den soeben noch die Sonne am Kreuzesholz hängen sah —
sie verhüllte sich in Finsternis, vor Furcht bebte die Erde, und der Vorhang des Heiligtums zerriß —
ich seh Dich jetzt tot, und freiwillig bist Du um meinetwegen dahingegangen."

Das sind noch die Worte Josephs von Arimathia, aber in einer Form, die absichtlich so gefaßt ist, daß sie auch für jeden Gläubigen gelten, und schon die Anwendung der Szene auf jeden einzelnen Gläubigen darstellen, der sich — wie es in der Meditation üblich ist — in die Lage des Joseph von Arimathia versetzt und hineindenkt, gewissermaßen mit ihm vor dem Leichnam des Herrn steht und seinen Erlösertod betrachtet, den er für jeden von uns gestorben ist. Ganz aus dem Munde der betrachtenden Gläubigen, nicht aus dem Josephs, sind aber die folgenden Worte gesagt:

„Wie soll ich Dich zur Grablegung bereiten, mein Gott,
wie Dich in ein Linnentuch hüllen?
Wie soll ich Deinen heilig-reinen Leib mit meinen Händen anzufassen wagen?
Welche Lieder soll ich singen zu Deinem Hingange, Allerbarmer?
Ich preise Deine Leiden, ich verherrliche Dein Begräbnis
und zugleich Deine Auferstehung, Dir zurufend:
Herr, Ehre sei Dir."

Hier spricht, wie der Schluß zeigt, eindeutig nur der betrachtende und betende Gläubige, der sich in die Lage des Joseph versetzt und ihn als das Symbol seiner eigenen Lage betrachtet.

Die verbindende „Achse" ist das — wie wir schon erwähnt haben, im ersten Teil nur durch den Kontrast mit dem „Lichtgewand" angedeutete — „Einhüllen in die Linnentücher", was Joseph faktisch getan hat und der betrachtende Gläubige nun symbolisch tun soll. Eben diese Übertragung auf den hier und jetzt betenden Gläubigen ermöglicht es aber, von dem Bilde des toten Herrenleibes den Blick schon auf das hinter Tod und Begräbnis aufsteigende Bild der Auferstehung zu richten, so daß der Klagegesang des Joseph im Munde der jetzigen Gläubigen zu einem Preis- und Danklied wird. Die Übertragung der Schriftworte auf den Gläubigen gibt auch hier die Möglichkeit, im einmaligen heilsgeschichtlichen Ereignis seine eschatologische Bedeutung transparent werden zu lassen, so wie oben das „Hinaufsteigen nach Jerusalem" aus einem Hinwandeln zur Stätte des Leidens im zweiten Teil sich, eschatologisch, in das Hinaufsteigen zur Herrlichkeit des neuen Jerusalem verwandelt hat.

Die „Achse" der Gedankenführung (in dem Sinne, den wir dem Terminus im Vorstehenden gegeben haben) ist bei dem Troparion: Τὴν σήμερον μυστικῶς... (Christ-Paranikas S. 92) der Begriff des „Ruhetags".

Es lautet so:

> „Den heutigen Tag hat mystisch / der große Moses
> im Vorbild gezeigt, als er sagte:
> Und es segnete Gott den siebenten Tag.
> Denn dieser ist der gesegnete Sabbat.
> Das ist nämlich der Tag der Ruhe.
> An ihm ruhte aus / von allen seinen Werken..."

... Gott-Vater, nach der Schöpfung, sollte man meinen, wenigstens nach dem wörtlichen Sinn der Genesisstelle. Aber wir haben ja schon gehört, daß diese Worte des Moses, wenn sie sich auch zunächst auf das Schöpfungswerk beziehen, damit doch einen *Typus* von etwas anderem meinen sollen, das durch das „Ruhen nach der Schöpfung" nur vorweisend angedeutet wird. Und wirklich geht der Text so weiter:

> („An ihm ruhte aus / von allen seinen Werken...)
> ...Der Sohn Gottes, der Eingeborene.
> Nachdem er durch das Heilswerk seines Todes
> mit seinem Fleische zur Sabbatruhe einging
> und wieder zurückkehrte zu seinem ewigen Ursprung,
> hat er uns gespendet / durch seine Auferstehung
> ewiges Leben / der gütige Erbarmer."

Die Anwendung auf den Gläubigen fehlt hier. Nur die „Typus"-beziehung (Ruhe des Vaters nach der Schöpfung — Ruhe des Sohnes im Grabe; in beiden Fällen: „ruhte aus von seinem Werke") ermöglicht es, dem Ausdruck den heilsgeschichtlichen Sinn zu geben, den die Sabbatidee des alten Bundes nicht hat. Man fühlt sich an die Textworte der Bach'schen Matthäuspassion gemahnt: „Ruhe sanfte, sanfte ruh'."

Dagegen beruht die Symbolik des Textes Ἰδοὺ, ὁ νυμφίος ἔρχεται... (Christ-Paranikas S. 94) fast ausschließlich auf der Anwendung des neutestamentarischen Gleichnisses auf die Gläubigen, ohne jede *typologische* Beziehung:

> „Sehet, der Bräutigam nahet / in der Mitte der Nacht.
> Und selig der Diener, den er dann wachend findet.
> Verworfen dagegen, der das Wachen versäumt hat.
> Darum sieh, meine Seele, daß Dich nicht Schlaf übermanne,
> damit Du nicht dem Tode verfallest, und aus dem
> Reiche des Himmels ausgesperrt werdest,
> sondern ermuntere Dich, und rufe:
> Heilig, heilig, heilig bist Du, unser Herr,
> Erbarme Dich unser, um Deiner heiligen Mutter willen."

Daran ist nichts besonders bemerkenswert — außer etwa die Tatsache, daß hier mehrere, in ihrer symbolischen Aussage gleichbedeutende Parabeln miteinander vermischt sind. Denn „ausgesperrt aus dem Reiche" wird nicht der Diener, der es verabsäumt hat, bis zur zweiten und dritten Nachtwache auf seinen Herrn zu warten, wie es der gute Diener tut, der Lucas 12, 37—38 gepriesen wird (diese Stelle liegt den Ausrufungsworten des Troparions zugrunde), sondern der Mann, der ohne hochzeitliches Gewand zum Mahle des Königs gekommen ist, und die törichten Jungfrauen, deren Ölgefäße leer waren, als der Bräutigam kam. Natürlich gilt es auch für diese Diener, aber gesagt ist es dort nicht mit den Worten des Evangeliums.

Da aber alle diese Gleichnisse, auf den Gläubigen angewendet, dasselbe bedeuten, kann das eine mit den Zügen jedes anderen versehen werden; sie sind, durch ihren gemeinsamen Bezug auf die Lage des Gläubigen, auswechselbar geworden. Und so gleitet auch hier der Text des Troparions unmerklich von dem einen auf das andere über.

Was wir vorgelegt haben, sind nur wenige Beispiele. Aber sie ließen sich, wie jeder Kenner der byzantinischen Kirchenpoesie bestätigen würde, nach Belieben vermehren, um zu zeigen, daß sich die Gedankenführung der dichterischen Texte der byzantinischen Liturgie vorwiegend in den gedanklichen Verkettungen bewegt, die sich bei der Anwendung des meditativen Verfahrens auf die Worte der Heiligen Schrift zu ergeben pflegen: Anwendung einer Szene der Heilsgeschichte auf den hier und jetzt lebenden und betenden Gläubigen, Verknüpfung eines Heilsgeschehens der Vergangenheit mit seiner eschatologischen Erfüllung, oder seine Rückbeziehung auf einen Vorgang der alttestamentarischen Geschichte, die dieses heilsgeschichtliche Ereignis symbolisch vorbildete, als sein *Typos* — oder, wie es in der gedanklich kunstvollsten der hier zur Frage stehenden Dichtungen der Fall ist, die Verbindung aller dieser verschiedenen Formen des In-Bezug-Setzens zu einer kunstvollen Verflechtung des gefühlsmäßigen Sichvergegenwärtigens, der persönlich-moralischen Anwendung, des eschatologischen Ausblicks und der typologischen Deutung. Das ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der byzantinischen Liturgie und der okzidentalen (nicht nur der römischen), deren gepriesene „sobrietas" ihr viel weniger Gelegenheit gibt, über die dogmatische Aussage und die hymnische Preisung hinaus auch das meditative Element in der Liturgie zur Geltung kommen zu lassen. Bei Texten, in denen dies ausnahmsweise doch der Fall ist, wie z. B. die Antiphonen „O admirabile commercium", „Hodie coelesti Sponso...", „Adorna thalamum tuum Sion", ist der griechische Ursprung meist leicht nachweisbar. Es gehört zur Charakteristik der byzantinischen Kirchendichtung, daß sich in ihr die beiden Elemente — liturgisches Gebet und persönliche Betrachtung — viel weniger voneinander absondern, als dies im Westen der Fall ist.

Man darf freilich nicht vergessen, daß sich in der akkommodierenden Anwendung eines Psalmverses, einer Schriftstelle, die hinter dem wörtlichen Sinn eine eschatologi-

sche oder typologische Sinngebung andeutet, bloß durch die Stelle, die diesen Worten in der Liturgie angewiesen wird, auch ein meditatives Element verbirgt — aber eben eines, das sich auf diese Andeutung beschränkt, und nicht in einem dichterisch formulierten Text Wort und Ausdruck gefunden hat, wie dies in der byzantinischen Kirchenpoesie der Fall ist.

RODOLPHE GUILLAND / PARIS

ÉTUDES SUR LE GRAND PALAIS DE CONSTANTINOPLE LES XIX LITS

I. Le Portique des XIX Lits

Parmi les monuments, qui formaient le palais de Daphnè, le Tricline des XIX Lits était l'un d'eux. Il était précédé d'un Portique.

Le Portique des XIX Lits reliait l'Onopodion au Tricline des XIX Lits et au Tribunal des XIX Lits. Il est souvent cité par le Livre des Cérémonies. Il est appelé ὁ πόρτηξ τοῦ μεγάλου τρικλίνου τῶν ιθ' ἀκκουβίτων[1]). Le plus souvent, l'épithète μεγάλου est omise[2]). Lorsqu'il ne peut y avoir de doute, il est simplement désigné sous le nom de ὁ πόρτηξ[3]). Parfois, le Portique des XIX Lits est qualifié de «portique devant le grand Tricline»[4]), ὁ πόρτηξ ὁ πρὸ τοῦ μεγάλου τρικλίνου, ou encore de «portique du grand Tricline où se trouve l'appareil des XIX Lits», ὁ πόρτηξ τοῦ μεγάλου τρικλίνου, ἔνθα ἡ ἔκθεσις τῶν ιθ' ἀκκουβίτων τίθεται[5]).

Le Portique des XIX Lits partait du milieu du flanc ouest de l'Onopodion, en direction de l'ouest et passait devant le Tricline des XIX Lits. Il bordait le côté sud du Tribunal des XIX Lits, vaste place d'armes du Grand Palais. De niveau avec le Tricline des XIX Lits, le Portique en question dominait d'une certaine hauteur le Tribunal des XIX Lits.

L'entrée du Portique sur l'Onopodion était marquée par deux colonnes; c'est ce que le Livre des Cérémonies appelle τὸ δικιόνιον[6]) ou encore: οἱ δύο κίονοι[7]). A ces colonnes, en certaines solennités, on suspendait une portière, ἡ κορτίνα[8]) à deux rideaux, τὸ σχιστὸν βῆλον[9]). Le Tricline et le Tribunal des XIX Lits se reliaient ainsi par le Portique des XIX Lits à l'Onopodion, d'où l'on pouvait gagner soit l'Augousteus soit le Consistoire. De nombreux itinéraires du Livre des Cérémonies montrent les empereurs se rendant de l'Onopodion au Tricline ou au Tribunal des XIX Lits par le Portique des XIX Lits ou revenant du Tricline ou du Tribunal des XIX Lits à l'Onopodion par le Portique des XIX Lits. Le chapitre 1 du Livre I[10])

---

1) Cer. I 1, 22.
2) Cer. I 40, 204; I 41, 209, 211; I 43, 218; I 44, 226; II 22, 619.
3) Cer. I 1, 26; I 40, 205; I 43, 219.
4) Cer. I 92, 418, 422; I 93, 427.
5) Cer. I 9, 62. Cf. Cer. II 52, 741 et Reiske II 159.
6) Cer. I 41, 210, 211, 212.
7) Cer. I 9, 62.
8) Cer. I 41, 210.
9) Cer. I 41, 209.
10) Cer. I 1, 25—26.

montre l'empereur sortant du Tricline des XIX Lits et suivant le Portique pour atteindre l'Onopodion, d'où il descend au Consistoire. Au chapitre 9 du même livre[11]) l'empereur sort du Tricline des XIX Lits et suit le Portique jusqu'aux deux colonnes pour déboucher sur l'Onopodion, d'où il descend au Consistoire. Lorsque l'empereur siégeait au Tricline des XIX Lits, les dignitaires attendaient dans le Portique des XIX Lits le moment d'être introduits[12]).

Le trajet de l'Onopodion au Tribunal des XIX Lits est minutieusement décrit par le Livre des Cérémonies, à l'occasion du couronnement et du mariage des impératrices. En effet, après la cérémonie du couronnement dans l'Augousteus, les dignitaires se retirent; les patrices vont se masser sur l'Onopodion et les consuls dans le Portique des XIX Lits, vers les portières suspendues aux deux colonnes. Quant aux chefs militaires et autres, ils se rendent au Tribunal des XIX Lits. L'impératrice sort alors de l'Augousteus dans la Main d'Or et s'avance, à travers l'Onopodion, où les patrices lui présentent leurs hommages. L'impératrice s'arrête un instant entre les deux colonnes pour recevoir les hommages des dignitaires groupés dans le Portique des XIX Lits, puis elle poursuit sa route à travers le Portique jusqu'au portail central, menant au Tribunal. Les dignitaires l'ont précédée et, passant par cette même porte, se sont groupés les uns sur l'Hèliakon du Tribunal, les autres sur les marches, descendant de cet Hèliakon au Tribunal. Quant aux chefs militaires, ils descendent dans le Tribunal même et se placent en tête de leurs troupes.

Après la cérémonie de la présentation de l'impératrice, le Sénat revient dans le Portique des XIX Lits, où il forme la haie jusqu'au Dikionion, donnant accès à l'Onopodion, pour acclamer l'impératrice à son passage. Les patrices escortent au retour l'impératrice jusqu'à la Main d'Or, où ils prennent congé d'elle. L'impératrice rentre dans l'Augoustéon d'où elle était partie[13]).

La cérémonie du sacre d'un césar vient encore préciser la situation des lieux. Les troupes sont massées dans le Tribunal de l'Araia ou Tribunal des XIX Lits, qui s'étend devant le Tricline des XIX Lits. L'empereur siège dans ce dernier avec le patriarche et reçoit les dignitaires. Après la réception, les dignitaires se retirent; les patrices attendent dans le Portique des XIX Lits; les sénateurs se placent sur les marches par lesquelles on descend de l'Hèliakon au Tribunal; les troupes sont massées dans le Tribunal même. L'empereur sort à son tour du Tricline des XIX Lits, reçoit les hommages des patrices dans le Portique et s'avance sur l'Hèliakon du Tribunal, où a lieu le couronnement. L'empereur revient ensuite avec le patriarche et le césar au Tricline des XIX Lits, où il reçoit les dignitaires[14]). La cérémonie du sacre d'un nobilissime se déroule exactement dans les mêmes conditions[15]).

De ce qui précède il résulte que le Portique des XIX Lits partait de l'Onopodion en direction de l'ouest pour passer devant le Tricline des XIX Lits et que le portique

11) Cer. I 9, 62.
12) Cer. I 1, 22.
13) Cer. I 41, 209–212.
14) Cer. I 43, 218–221.
15) Cer. I 44, 225–226.

en question, de plain pied avec l'Hèliakon du Tribunal, dominait d'une certaine hauteur le Tribunal des XIX Lits lui-même, lequel s'étendait devant la façade nord du Tricline des XIX Lits, dont il n'était séparé que par la largeur du Portique précité.

Le Portique des XIX Lits, qui couvrait la façade nord du Tricline des XIX Lits, débordait cet édifice à l'est du côté de l'Onopodion, et à l'ouest du côté de l'Hippodrome; il était considéré, vu sa position, comme portique méridional du Tribunal des XIX Lits. Cette place d'armes du Grand Palais s'étendait, en effet, à l'est jusqu'à l'Onopodion et au Consistoire et à l'ouest jusqu'à l'Hippodrome.

Sous le règne de Zénon (474–491), dans un coup de main tenté contre le Grand Palais, Marcien pénétra jusqu'au portique du Delphax, remarquable par ses colonnes en marbre de Delphes et multicolores[16]). Le portique du Delphax est, en réalité, le Portique des XIX Lits, appelé ainsi primitivement, vraisemblablement à cause des colonnes qui le décoraient.

Avant l'élection d'Anastase Ier (491), les dignitaires délibèrent dans le portique situé devant le grand tricline, ἐν τῷ πορτίκῳ πρὸ τοῦ μεγάλου τρικλίνου[17]). Après l'élection, c'est dans ce même portique que les dignitaires reçoivent le serment du nouvel empereur[18]). Entre temps, les dignitaires, laissant l'impératrice rentrer du Kathisma à l'Augousteus, s'arrêtent devant le Delphax, πρὸ τοῦ Δέλφακος, pour délibérer à nouveau, assis sur des sièges[19]). Le portique, situé devant le grand tricline, où a lieu la première délibération ne peut être que le Portique du grand tricline des XIX Lits. La deuxième délibération a lieu certainement dans le même endroit que la première. L'emplacement situé devant la Delphax[20]) ne peut donc être que le Portique des XIX Lits. Le chapitre 93 du Livre I des Cérémonies confirme, du reste, ce fait[21]).

Lors de l'élection de Justin Ier (518), les dignitaires délibèrent assis sur des sièges disposés dans le Portique situé devant le grand tricline, καὶ τιθέντων σκαμνίων ἐν τῷ πορτίκῳ τῷ πρὸ τοῦ μεγάλου τρικλίνου, ἐκάθισαν πάντες οἱ ἄρχοντες. Au chapitre 92[22]) il est dit: οἱ ἄρχοντες, τιθέντων σκαμνίων πρὸ τοῦ Δέλφακος, ἐκάθισαν. Les expressions sont identiques et les circonstances pareilles. Il s'agit évidemment du même lieu. L'emplacement, situé devant le Delphax, n'est donc autre que le Portique des XIX Lits, qui dominait, en effet, le Tribunal ou Delphax, Au chapitre 95[23]), Justin Ier crée empereur Justinien Ier dans le grand Tricline et la cérémonie du couronnement a lieu au Delphax, où les troupes paltines avaient été convoquées. Or, d'après le Livre des Cérémonies, c'est dans le grand tricline des XIX Lits qu'avait lieu la désignation des césars[24]).

Théophylacte Simocatta semble désigner le Portique des XIX Lits sous le nom de προαύλιον, vestibule, reliant le Tricline des XIX Lits, ἡ πολυστιβὰς οἰκία, au

16) Jean d'Antioche, Müller, Fr. Hist. Gr. IV 619.
17) Cer. I 92, 418.
18) Cer. I 92, 422.
19) Cer. I 92, 421.
20) Sur le Delphax, cf. note 252.
21) Cer. I 93, 427.
22) Cer. I 92, 421.
23) Cer. I 95, 433.
24) Cer. I 43, 218–31.

Tribunal, ἡ ὕπαιθρος αὐλή[25]). Quant à l'interprétation de J. Ebersolt[26]), elle ne saurait être retenue, car elle ne s'appuie sur aucun texte ni argument archéologique. D'après lui, en effet, le Portique des XIX Lits «se terminait peut-être par une abside, à laquelle on avait accès par quelques marches» et «dans cette abside aurait été plaçée la table impériale d'où l'empereur, couché sur son lit, dominait la salle et présidait, entouré des douze personnages figurant les apôtres, les banquets». Interprétation, au reste, erronée et en contradiction avec ce que l'auteur dit, deux pages avant[27]), où il place la table impériale dans la salle du Tricline des XIX Lits, qu'il divise, la page suivante[28]) en deux salles.

II. Le Tricline des XIX Lits

Le palais de Daphnè comprenait plusieurs monuments, groupés probablement autour de l'Augusteus. Le premier de ces monuments était le Tricline des XIX Lits. Il est désigné par diverses expressions: le Tricline des XIX Lits, ὁ τρίκλινος τῶν δεκαεννέα (ou τῶν ιθ') ἀκκουβίτων[29]), le grand Tricline des XIX Lits, ὁ μέγας τρίκλινος τῶν ιθ' ἀκκουβίτων[30]), ou, par abréviation, les XIX Lits, τὰ ιθ' ἀκκούβιτα[31]) ou même Les XIX, τὰ ιθ'[32]). Parfois, le Tricline des XIX Lits est simplement désigné, surtout dans les textes de la haute époque, par l'expression Le Grand Tricline, ὁ μέγας τρίκλινος[33]). Cette dernière expression prête incontestablement à équivoque. Diverses salles du Grand Palais sont, en effet, désignées sous ce nom par le Livre des Cérémonies et on ne peut les identifier que d'après la situation qui leur est donnée ou par les indications fournies par le Cérémonial. Ainsi, sans doute possible, le Grand Tricline désigne la Magnaure[34]). Par contre, il est difficile d'identifier le grand tricline, situé entre la Néa et le Tzykanistèrion[35]). Mais le grand tricline, signalé au chapitre 51 du Livre II des Cérémonies[36]) est très vraisemblablement le Tricline des XIX Lits. Dans d'autres passages, l'identification est certaine. Ainsi, le grand tricline, dont il est question au chapitre 91 du Livre I des Cérémonies[37]), rapportant l'avènement de Léon Ier (457) ne peut être que le grand tricline des XIX Lits, car le texte parle de l'accoubiton impérial et des autres ἀκκούβιτα. Or, l'empereur et ses hôtes dinaient couchés à la mode antique au grand tricline des XIX Lits, alors qu'ils dinaient assis dans les autres salles. Le grand tricline, signalé au chapitre suivant[38]), rapportant l'avènement d'Anastase Ier (491), désigne

25) Theophyl. Simoc. 31.
26) J. Ebersolt, Le Grand Palais 62.
27) J. Ebersolt, op. cit. 60.
28) J. Ebersolt, op. cit. 61.
29) Cer. I 43, 221, 225; I 44, 228 et passim.
30) Cer. I 1, 22; I 37, 187; I 43, 218, 222; I 83, 381 et passim.
31) Cer. I 9, 62; I 26, 146; I 39, 200; I 41, 213–214; I 72, 361–362; I 83, 381 et passim. Cf. Preger, Script. oiig. CP. II 144.
32) Theoph. 359.
33) Cer. I 9, 62; I 92, 418. 422; I 93, 427; I 95, 433.
34) Cer. II 10, 545; II 15, 567. 574.
35) Cer. II 15, 586.
36) Cer. II 51, 699. 701.
37) Cer. I 91, 416.
38) Cer. I 92, 418. 422.

le grand tricline des XIX Lits, précédé, en effet, d'un portique. Anastase Ier, après le réception au Consistoire, monta, ἀνῆλθεν, au portique, situé devant le grand tricline, pour y recevoir le serment des dignitaires, avant de se rendre à l'Hippodrome. Deux seules grandes salles pourraient être désignées par ce chapitre, l'Augusteus et le Tricline des XIX Lits. Or, l'Augusteus est signalé au cours du chapitre sous son nom Αὐγουσταῖον[39]); il ne peut donc être question que du grand tricline des XIX Lits. Enfin, le portique, où les dignitaires se sont réunis avant l'élection d'Anastase, ἐν τῷ πορτίκῳ τῷ πρὸ τοῦ μεγάλου τρικλίνου[40]) est évidemment celui où le nouvel empereur leur fait prêter serment, désigné exactement par les mêmes mots[41]). D'autre part, les dignitaires, après avoir délibéré une première fois au portique, devant le grand tricline, reviennent un instant après délibérer à nouveau, assis sur des sièges, devant le Delphax, πρὸ τοῦ Δέλφακος[42]), tandis que l'impératrice Ariadnè s'est retirée à l'Augusteus. Il est très vraisemblable que les dignitaires sont revenus délibérer à l'endroit même qu'ils venaient de quitter. Au reste, aucun édifice répondant au nom de Delphax n'est signalé devant l'Augusteus ou son portique, qui donnait sur l'Onopodion. Enfin, au chapitre 93[43]), lors de l'élection de Justin Ier (518), les dignitaires délibèrent assis sur des sièges disposés dans le portique, situé devant le grand tricline. Les expressions sont identiques, les circonstances exactement les mêmes; il est évident qu'il s'agit du même lieu. L'emplacement, situé devant le Delphax, ne peut être que le portique, qui se trouve devant le grand tricline des XIX Lits.

On ajoute parfois au nom du grand Tricline des XIX Lits une épithète pompeuse: ὁ περίφανος τρίκλινος τῶν ιθ' τερπνῶν ἀκκουβίτων[44]) ou encore, il est fait allusion aux tables et aux objets d'orfèvrerie qui s'y trouvaient, ὁ μέγας τρίκλινος ἔνθα ἡ ἔκθεσις τῶν ιθ' ἀκκουβίτων τίθεται[45]). Le mot Ἔκθεσις fait allusion sans aucun doute à la vaisselle précieuse et aux autres objets qui ornaient les tables pendant les dîners d'apparat[46]). Constantin VII Porphyrogénnète dit[47]) qu'Héraclius fit combler tous les bassins du Grand Palais, dont l'un se trouvait «entre le Tricline de Justinien et celui de l'«Exposition», μεταξὺ τοῦ Ἰουστινιανοῦ τρικλίνου καὶ τοῦ τῆς ἐκθέσεως. Cédrène[48]) et Glykas[49]) prétendant, il est vrai, que le bassin en question était situé entre les triclines de Justinien et du Lausiacos. Mais on ne voit pas la raison pour laquelle Constantin VII Porphyrogénnète, empereur érudit et qui connaissait fort bien l'histoire de son Palais, aurait attribué au Lausiacos ce nom que rien ne justifie et qu'il n'emploie jamais dans le Livre des Cérémonies. Aucune source historique

39) Cer. I 92, 421.
40) Cer. I 92, 418.
41) Cer. I 92, 422.
42) Cer. I 92, 421.
43) Cer. I 93, 427.
44) Cer. II 52, 778.
45) Cer. I 9, 62. Cf. Reiske II 159.
46) Cer. II 52, 741. Leith traduit ἔκθεσις par *apparatus*. Reiske (II 159), sans repousser cette interprétation donne à ἔκθεσις le sens d'*exposition*, en particulier pendant la période des banquets de Noël, des services de table employés alors.
47) Theophan. Contin. 338.
48) Cedren. II 241.
49) Glykas 550.

ne permet de supposer que l'Ekthèse, rédigée par le patriarche de Constantinople Serge et promulguée par lui à la fin de 638, l'ait été dans le Lausiacos, qui en aurait pris momentanément le nom. L'expression Tricline de l'Ekthèse désigne bien le grand tricline des XIX Lits, que Théophylacte Simocatta appelle «l'édifice aux nombreux lits», ἡ πολυστιβὰς οἰκία[50].

La tradition attribuait à Constantin Ier le Grand la construction du grand Tricline des XIX Lits[51]. Le Tricline des XIX Lits était la grande salle à manger du palais de Daphnè. Il comprenait 19 tables, appelées *lits*, *accubita*, parce qu'on y mangeait couché à la mode antique, d'où le nom de l'édifice[52]. C'est au Tricline des XIX Lits qu'avaient lieu les grands banquets impériaux; ce fut le cas pour le mariage de Michel III[53] et pour celui de Léon VI[54]. On n'utilisait, dans ces occasions, que de la vaisselle d'or[55]. Sous Justinien Ier, à la suite de calamités publiques, les grands dîners de Noël dans le Tricline des XIX Lits furent supprimés et l'argent, que coûtaient ces banquets, fut distribué aux pauvres[56]. Au X^{0} siècle, Constantin VII Porphyrogénnète restaura magnifiquement le Tricline des XIX Lits, dont la toiture dorée, en particulier, tombait en ruine[57]. C'est dans cette salle somptueuse que fut exposée, selon la tradition, la dépouille mortelle de Constantin VII Porphyrogénnète[58]. L'admiration de Liutprand pour le Tricline des XIX Lits semble être justifiée. L'ambassadeur du roi Berenger auprès de Constantin VII Porphyrogénnète vit probablement l'édifice, comme le pense Ebersolt[59], après les réparations et les restaurations faites par cet empereur.

Le luxe de la table était, du reste, traditionnel à Byzance et le Livre des Cérémonies le laisse entrevoir; comme il laisse deviner la variété du service[60]. Le Trésor privé de l'empereur renfermait, en effet, d'immenses réserves d'objets destinés soit au service de la table soit à la décoration des salles où se donnaient les banquets impériaux. Au Chrysotriclinos, la table était en or et dans une immense vitrine à compartiments, sorte de gigantesque armoire à cinq tours, construite par Théophile, le Pentapyrgion, étaient exposées des oeuvres d'art de toutes sortes[61]. Dans les

50) Theophyl. Simoc. 31, στιβάς désigne un lit fait de feuillages ou d'herbes.

51) Th. Preger, Script. orig. CP. II 144.

52) Cer. I 23, 136; I 26, 146; I 72, 361. Le Livre des Cérémonies emploie aussi les verbes: συνανακλιθῆναι et ἀνακλιθῆναι (Cer. II 52, 742. 743). Liutprand, Antapodosis VI 8 (Mon. Germ. Hist. Script. III 338) appelle le Tricline des XIX Lits, *domus decaenneacubita*.

53) Leo Gramm. 230.

54) Leo Gramm. 259.

55) Liutprand, Antapod. VI 8. Cf. J. Ebersolt, Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies, Paris 1910, p. 58.

56) Theoph. 359.

57) Theophan. Contin. 449.

58) Theophan. Contin. 467. Cf. Cer. I 60, 275.

59) J. Ebersolt, op. cit. 59.

60) Cer. II 52, 741: αἱ πολυσχεδεῖς καὶ ἐξαίσιοι τῶν ιθ' ἀκκουβίτων ἐκθέσεις.

61) Cer. I 9, 10; II 15, 580. 582. 586. 587. 591; II 52, 767. Cf. J. Ebersolt, op. cit. 82.

derniers temps de l'Empire, les merveilles des services du Tricline des XIX Lits n'étaient plus qu'un souvenir[62].

Au Grand Palais, les banquets avaient lieu soit au Tricline des XIX Lits, soit au Salon d'Or soit au Tricline de Justinien et quelquefois au Kathisma[63]. Exceptionnellement, le dimanche de la Sexagésime, κυριακῇ τῆς Ἀπόκρεως, un dîner était offert aux pauvres dans l'Abside[64]. En de rares occasions, les factions dînaient également au Grand Palais dans leurs phiales respectives[65]. Quant aux dîners intimes, ils avaient lieu dans la salle à manger particulière des empereurs, attenante à leurs appartements, ἀριστήριον ou ἀριστητήριον, situé sur le flanc méridional du Salon d'Or devant la chambre à coucher de l'empereur, ἔμπροσθεν τοῦ κοιτῶνος[66]. Il est vraisemblable que, lorsque les empereurs habitaient Daphnè, ils avaient leur salle à manger privée dans cette partie du Palais. Par contre, il n'est signalé aucun banquet au Consistoire ou dans une salle attenante.

Pendant les douze jours de fête ou dôdékaèméron (δωδεκαήμερον), allant de Noël à l'Epiphanie, les empereurs donnaient une série de grands banquets dans le Tricline des XIX Lits[67]. L'empereur invitait à sa table douze amis, φίλοι, dignitaires, fonctionnaires et hôtes de marque de passage. Étendus sur les lits autour de la table impériale, ces invités symbolisaient les douze apôtres[68]. Il y avait 18 autres tables, qui accueillaient chacune 12 invités, soit, au total 216 invités. Le Tricline pouvait donc contenir 229 personnes, soit, l'empereur, les 12 invités de la table impériale et les 216 autres invités[69].

La disposition des tables et la position des convives sont assez difficiles à déterminer.

Les tables étaient alignées de chaque côté de la salle, à raison de neuf par côté: ἔνθεν κἀκεῖθεν[70], ἐφ' ἑκατέρου τῶν μερῶν[71], ἐφ' ἑκάτερα μέρη[72], ἑκατέρωθεν[73], ἐν τοῖς ἑκατέρων τῶν μερῶν ἀκκουβίτοις[74], εἰς τοὺς πρώτους ἀκκουβίτους, ἤγουν εἰς τὸν δεξιὸν καὶ εὐώνυμον[75], ἐπὶ τῆς δεξιᾶς θέσεως τῶν ἀκκουβίτων... ἐπὶ τοῦ

62) Lors du mariage de Jean V Paléologue et d'Hélène Cantacuzène, le dîner fut servi dans des plats d'étain, de faïence ou de terre: Grégoras II 788.

63) Cer. II 52, 758. 773. 778. 781.

64) Cer. II 52, 759.

65) Cer. I 64, 293.

66) Cer. II 4, 529. Cf. II 15, 581. 597; II 18, 602. 604. Un passage d'Anne Comnène (XIV 6: III 171, 23–25 Leib) confirme cette situation. L'impératrice Irène reçut un envoyé d'Alexis Ier Comnène „dans le palais haut ... en dehors de la porte de la chambre à coucher (on l'appelait jadis l'Aristèrion)." Du Cange (Constant. Christ. 121) semble avoir confondu cette salle à manger avec le Delphax, tout en laissant entrevoir, du reste, que d'autres savants avaient identifié le Delphax avec le tricline des XIX Lits.

67) Cer. II 52, 741–753. Cf. J. Ebersolt, op. cit. p. 59, n. 5.

68) Les invités à la table impériale étaient toujours 12.

69) Le nombre des invités des 18 tables pouvait varier. Cf. J. Ebersolt, op. cit. p. 59, n. 6.

70) Cer. II 52, 743.

71) Cer. II 52, 743.

72) Cer. II 52, 745.

73) Cer. II 52, 756.

74) Cer. II 52, 751.

75) Cer. I 26, 146.

εὐωνύμου κατὰ πρόσωπον θέσεως τῶν ἀκκουβίτων[76]). L'une des rangées de 9 tables se trouvait le long du côté est et l'autre rangée de 9 tables le long du côté ouest de la salle. La première table de la rangée est et la première table de la rangée ouest se trouvaient au fond de la salle; l'estrade, sur laquelle était placée la table impériale, se dressait entre ces deux premières tables. La neuvième table à l'est et la neuvième table à l'ouest se trouvaient du côté de la sortie, c'est à dire, près du portique des XIX Lits, dans la région nord du Tricline. Les premières tables étaient les plus honorables, les neuvièmes étaient réservées aux convives de mince importance et aux pauvres. On voit, en effet, dans un banquet, les convives les moins qualifiés, en l'occasion des Bulgares, occuper la neuvième table de la rangée de droite, tandis que les pauvres, convives encore plus inférieurs, occupaient la neuvième table de la rangée de gauche[77]).

Les tables d'une rangée faisaient exactement vis à vis aux tables correspondantes de l'autre rangée. La première table de la rangée de droite faisait vis à vis à la première table de la région de gauche et ainsi de suite[78]). Les deux rangées étaient donc parallèles et chaque rangée occupait dans le sens de la longueur, du nord au sud, tout un côté du Tricline. C'est ce qui ressort nettement de la position assignée aux chefs de maîtrise, chargés de diriger les chants pendant les banquets. En effet, voulant rehausser l'éclat d'un banquet, Léon VI (886—912), qui se piquait de poésie et de musique et avait des prétentions de chanteur, bien que certain chroniqueur ait affirmé qu'il avait la voix fausse[79]), Léon VI, voulant faire exécuter une hymne composée par lui, fit venir dans le Tricline des XIX Lits les quatre chefs de la maîtrise de Sainte-Sophie, pour diriger les chants. Ces personnages furent placés au milieu du tricline, échelonnés comme il suit: le premier au centre des quatre tables, disposées de chacun des deux côtés, κατὰ μέσον τῶν ἑκατέρωθεν τεσσάρων ἀκκουβίτων, le second, au centre des quatre tables suivantes, le troisième de même et le quatrième au centre des six dernières tables[80]).

La position des chefs d'orchestre est facile à se représenter et indique la manière dont les tables étaient rangées. Le premier bat la mesure (χειρονομία) pour les quatre premières tables, c'est à dire pour les deux de la rangée droite et les deux de la rangée gauche, celles par conséquent qui se trouvent le plus près de la table impériale, placée sur l'estrade au fond de la salle. Quant au quatrième, il dirige les choeurs des convives des six dernières tables, trois à droite et trois à gauche.

La rangée de tables face à l'empereur était évidemment la plus recherchée. C'est, du reste, ce que constate le Cérémonial. Dans un banquet, les hénioques vainqueurs sont placés à l'une des tables de la rangée la plus honorable, ἐπὶ τῆς

[76]) Cer. II 52, 756. L'expression κατὰ πρόσωπον indique que la rangée gauche faisait vis à vis à la rangée droite et non qu'elle se trouvait en face de l'empereur.

[77]) Cer. II 52, 743.

[78]) Cer. II 52, 745; cf. Cer. I 26, 146.

[79]) Genesios 19.

[80]) Cer. II 52, 756.

κρείττονος θέσεως τῶν ἀκκουβίτων[81]), tandis que les hénioques vaincus sont plaçés à l'une des tables de l'autre rangée, rangée où se trouvent également les pauvres. Or, les pauvres occupant dans les banquets la 9ème table, c'est à dire la dernière de la rangée de gauche, rangée plaçée sous la survaillance du drongaire[82]), la rangée la plus honorable était donc celle de droite et la moins honorable celle de gauche. Il est évident aussi que la rangée située en face de l'empereur, κατὰ πρόσωπον τοῦ βασιλέως[83]) ou sous ses yeux, κατέναντι τῆς ὄψεως τῶν βασιλέων[84]) était réservée à des hôtes de qualité. En effet, dans un banquet, les plénipotentiaires arabes sont plaçés dans la rangée qui est sous les yeux de l'empereur, occupant les 7ème et 8ème tables, les Bulgares occupant la 9ème table de la même rangée, alors que les pauvres occupent la 9ème table de la rangée gauche[85]). La rangée droite des tables du Tricline des XIX Lits se trouvait au couchant, ἐν τῷ δεξιῷ πρὸς δύσιν μέρει[86]). D'autre part, on voit, au chapitre 1 du Livre I des Cérémonies[87]), l'empereur pénétrer dans le Tricline des XIX Lits par une entrée latérale est et longer l'accubiton pour aller s'asseoir dans la partie droite du tricline. L'empereur, dans ce trajet, a dû traverser le tricline de l'est à l'ouest.

La rangée dite ὁ ἐμπρόσθιος τόπος correspond évidemment à la rangée située sous les yeux de l'empereur, c'est à dire à la rangée droite la plus honorable; la rangée dite ἡ ὀπίσθιος θέσις τῶν ἀκκουβίτων correspond donc à la rangée, à laquelle l'empereur, couché sur son lit, tournait le dos[88]), c'est à dire à la région gauche, la moins honorable. Au surplus, la rangée qui faisait face à l'empereur, ἡ κατὰ πρόσωπον θέσις τοῦ βασιλέως est opposée à la rangée située derrière le lit de l'empereur, ἡ ὀπίσθιος θέσις τοῦ ἀκκουβίτου τοῦ βασιλέως[89]).

Dans chaque rangée, également, il est évident que la table la plus honorable était celle qui était placée le plus près de la table impériale. En effet, après un banquet au Tricline des XIX Lits, dans lequel figurent les hauts dignitaires de l'Église, tous les convives sortent, sauf les métropolites occupant la table impériale, située sur l'estrade, οἱ τοῦ ἄνω ἀκκουβίτου φίλοι, et les évêques, rangés aux premières tables, c'est à dire à celle de droite et à celle de gauche, εἰς τοὺς πρώτους ἀκκουβίτους, ἤγουν εἰς τὸν δεξιὸν καὶ εὐώνυμον[90]). Ainsi, les premières tables étaient bien celles avoisinant la table impériale de l'estrade, de chaque côté, c'est à dire, la première de la rangée de droite et la première de la rangée de gauche. Ce sont ces tables que le Livre des Cérémonies appelle τὰ πέριξ ἀκκούβιτα[91]), parce qu'elles se trouvaient, en effet, de chaque côté de l'estrade de la table impériale. Les autres tables sont appelées: τὰ ἄλλα ἀκκούβιτα[92]), τὰ λοιπὰ ἀκκούβιτα[93]), τὰ ἑκατέρων τῶν μερῶν

[81]) Cer. II 52, 752.

[82]) Cer. II 52, 743.

[83]) Cer. II 52, 753.

[84]) Cer. II 52, 743.

[85]) Cer. II 52, 743.

[86]) Cer. II 15, 594.

[87]) Cer. I 1, 22.

[88]) Cer. II 52, 753.

[89]) Cer. II 52, 753.

[90]) Cer. I 26, 146.

[91]) Cer. II 52, 745.

[92]) Cer. I 91, 416.

[93]) Cer. II 52, 745. 746. 748. 750. 751. 752—753.

ἀκκούβιτα ou τὰ ἑκάτερα τῶν μερῶν ἀκκούβιτα[94]), τὰ ἑκατέρωθεν ou ἐξ ἑκατέρων μερῶν ἀκκούβιτα[95]). Les dernières tables, c'est à dire celles qui étaient le plus éloignées de la table impériale et par conséquent vers les portes nord de sortie du tricline, étaient dites τὰ κατωτέρω[96]).

Les deux rangées de 9 tables chacune, disposées des deux côtés du tricline, sont désignées par le Livre des Cérémonies sous des appellations diverses: θέσις[97]), μέρος[98]), περίοδος[99]) ou encore τόπος[100]).

Toutes les tables, disposées dans le Tricline des XIX Lits, se trouvaient sur le même niveau, sauf la table impériale, dressée sur une estrade. Les tables étaient longues et peu larges. Liutprand[101]) se plaint amèrement d'avoir été placé *in citeriori mensae margine, quae erat sine latitudine longa.* Ce n'est qu'exceptionnellement que l'on utilisait au Tricline des XIX Lits des tables rondes. Constantin VII Porphyrogénnète rapporte[102]) que, dans un dîner donné au Tricline des XIX Lits en l'honneur des ambassadeurs arabes, on disposa dans la région droite, au couchant du tricline, une table portative ronde, παρατραπέζιον στρογγύλον, pour éviter les conflits de préséance entre les ambassadeurs. Cette mention dénote incontestablement une mesure extraordinaire, prise étant donné les circonstances.

Les convives n'occupaient que l'un des côtés de la table, celui qui était du côté des murs de la salle. Le service se faisait par devant. Il est bien évident, en effet, que si d'immenses lits avaient été disposés des deux côtés de la table, le service aurait été impossible. De plus, lorsque les chefs de maîtrise sont introduits dans le tricline et placés chacun au milieu de quatre tables, deux à droite et deux à gauche, ils entonnent un chant, que tous les convives doivent continuer, tandis qu'eux-mêmes battent la mesure[103]). Si une partie des convives avait tourné le dos aux chefs de maîtrise, il leur aurait été difficile de suivre la mesure. Enfin, il est inadmissible que les convives aient tourné le dos à l'empereur, contrairement aux règles de l'étiquette[104]). On sait que, lorsqu'un dignitaire, quel qu'il fût, était admis en présence de l'empereur, il devait, l'audience terminée, se retirer à reculons[105]).

La table impériale était placée sur une estrade et dominait les autres tables situées dans le tricline. Ebersolt[106]) suppose que la table impériale était circulaire et que les invités prenaient place autour de la table; mais les textes qu'il invoque ne sont pas probants. Le texte[107]) dit seulement que les convives de la table impériale sont disposés en cercle autour de la table, κύκλῳ τῆς τιμίας τραπέζης, en attendant d'être placés à la table qui leur est destinée, ce qui ne préjuge en rien la forme même

94) Cer. II 52, 742. 745. 749. 751.
95) Cer. II 52, 756. 757.
96) Cer. II 52, 747.
97) Cer. II 52, 743. 744. 752. 753. 755.
98) Cer. II 15, 594; II 52, 743. 745. 755.
99) Cer. II 52, 743.
100) Cer. II 52, 743.
101) Liutprand, Legatio 351, à la suite de Léon Diacre.
102) Cer. II 15, 594.
103) Cer. II 52, 757.
104) Cf. Reiske II 864.
105) Cer. I 45, 230, ὀπισθοποδεῖν; I 48, 248, ὀπισθοφανῶς.
106) J. Ebersolt, op. cit. 60.
107) Cer. II 52, 742. Cf. id. 748. 751 et Reiske II 871.

de la table. Les autres tables, étant de forme allongée, on ne voit pas pourquoi il en aurait été autrement de celle de l'empereur. D'autre part, les convives de la table impériale, comme ceux des autres tables, n'occupaient qu'un des côtés de la table, l'autre côté restant libre pour le service. De plus, les questions de préséances, si importantes à Byzance, auraient été difficiles à trancher, les places en face de l'empereur pouvant être estimées plus honorables que les autres. D'un autre côté, les convives d'en face auraient masqué à l'empereur la vue des convives placés en dessous.

Quelle était la position de la table impériale? On l'a vu, la rangée droite des tables, disposée le long de la cloison ouest du tricline, se trouvait sous les yeux de l'empereur, κατέναντι τῆς ὄψεως τῶν βασιλέων[108]) ou κατὰ πρόσωπον τοῦ βασιλέως[109]) et la rangée gauche, disposée le long de la cloison est du tricline, vis à vis de la première, se trouvait derrière le lit de l'empereur, ἡ ὀπίσθιος θέσις τοῦ ἀκκουβίτου τοῦ βασιλέως[110]). Reiske déclare à ce propos: «Perobscurus hic est locus. Nam, si imperator in medio sedit, recta prospexit ad introitum triclinii, ubi nulla mensa et nemo sedebat; ad dextram vero, non magis commode quam ad sinistram poterat prospicere»[111]). L'observation est fort juste. Si la table impériale, placée sur l'estrade, du fond de la salle, avait été disposée perpendiculairement aux tables des deux rangées, l'empereur couché à sa table, aurait eu, en effet, en face de lui la porte centrale du tricline et, dans ces conditions, il aurait eu aussi bien sous ses yeaux les tables de droite et de gauche; de plus, aucune table n'aurait été située derrière le lit impérial, puisque l'estrade occupait le fond de la salle.

Si, au contraire, la table impériale était parallèle aux tables des deux rangées, la difficulté disparait. L'empereur, couché du côté est de sa table, a en face de lui les convives de la rangée ouest et derrière lui les convives de la région est. Il était tout naturel que la rangée des tables, située vis à vis de l'empereur, fût plus recherchée que la rangée des tables à laquelle l'empereur tournait le dos. La droite et la gauche du tricline sont très probablement déterminées par rapport à l'entrée. En effet, lorsqu'on entrait au tricline des XIX Lits par le Portique des XIX Lits on avait à sa droite la région ouest et, à sa gauche, la région est. Cette position de la table impériale et des tables des deux rangées cadre en tout point avec les renseignements, fournis par Philothée au chapitre 52 du Livre II du Livre des Cérémonies; elle cadre également avec les données du Livre des Cérémonies[112]).

Un texte, cependant, du Livre des Cérémonies, le chapitre 83 du Livre I semble être en contradiction avec pareille solution. Il s'agit des Jeux Gothiques. Les miliciens des factions sont massés devant les deux entrées du Tricline des XIX Lits. Les Bleus sont postés devant l'entrée de gauche, ἐν τῷ ἀριστερῷ μέρει, où se tient le Drongaire de la Flotte. Les Verts sont postés devant l'entrée de

108) Cer. II 52, 743.
109) Cer. II 52, 753.
110) Cer. II 52, 753.
111) Reiske II 871.
112) Ce n'est qu'exceptionnellement que la table impériale était placée au centre du Tricline, κατὰ τὴν μέσην θέσιν. Cer. II 52, 778.

droite, ἐν τῷ δεξιῷ μέρει, où se tient le Drongaire de la Veille[113]). Il est évidemment singulier que les Bleus, faction toujours privilégiée à Byzance, aient occupé la porte de gauche et soient par conséquent entrés dans le Tricline par le côté le moins honorable. Le Drongaire de la Veille, hiérarchiquement supérieur au Drongaire de la Flotte[114]), devait normalement avoir sa station devant la porte de droite et le Drongaire de la Flotte devant la porte de gauche. Le chapitre 9 du Livre I[115]) dit que, lorsque l'empereur sortait du Tricline des XIX Lits sur le Portique des XIX Lits, il trouvait le Drongaire de la Veille debout à gauche, ἐξερχομένου τοῦ βασιλέως, ἵσταται ἐξ ἀριστερᾶς ὁ δρουγγάριος τῆς Βίγλας. Puisque le Drongaire de la Veille se trouvait à gauche de l'empereur sortant du Tricline, il devait avoir sa station à droite de l'entrée centrale, c'est à dire, devant la porte latérale droite. Le chapitre 52 du Livre II[116]) dit que le Drongaire avait sa station à proximité de la 9ème table de la rangée gauche, occupée par les pauvres. Le texte ne dit pas de quel drongaire il s'agit, mais il est très probable qu'il s'agit du Drongaire de la Flotte, chargé de veiller sur l'entrée latérale de gauche du Tricline, comme son collègue, le Drongaire de la Veille, veillait sur l'entrée latérale de droite.

Le fait que les Bleus entrent par le côté le moins honorable du Tricline a, sans doute, une raison de protocole; mais cette raison nous échappe. Les Verts, en tant que milice territoriale, dépendaient du Domestique des Excubites et du comte des Murs; avaient-ils également des liens les rattachant au Drongaire de la Veille? C'est très douteux.

Le Drongaire de la Veille, supérieur en dignité au Drongaire de la Flotte, devrait être normalement associé aux Bleus. Dans les ballets de la Cour, les chefs des Scholes, de l'Arithmos, Βίγλη et des Noumera figurent ensemble; les chefs des Excubites, des Ikanates et de la Flotte figurent ensemble dans un autre groupe[117]). Or, les Bleus relevaient des chefs des Scholes et des Noumera, associés ordinairement avec le Drongaire de la Veille et les Verts relevaient des chefs des Excubites et des Murs, associés avec le chef de la Flotte[118]). Le chapitre 83 du Livre I a peut-être été rédigé à une époque où les Verts étaient en faveur, ce qui expliquerait leur entrée par le côté le plus honorable du Tricline des XIX Lits[119]).

On accédait à l'estrade sur laquelle était placée la table impériale par trois marches, τριβάθμον τῆς βασιλικῆς εὐωχίας[120]). C'est vraisemblablement par ces marches que montait le personnel chargé du service de la table, comme aux banquets

113) Cer. I 83, 381. 114) Cer. II 52, 713. 115) Cer. I 9, 62. 116) Cer. II 52, 743.
117) Cer. II 18, 604. 118) Cer. I 65, 294. Cf. Cer. II 15, 588–589.
119) Le chap. 83 a probablement été arrangé par Constantin VII Porphyrogénète, qui l'a exhumé d'un ancien cérémonial et qui a essayé de donner un lexique des mots dépourvus de sens, relatés dans ce chapitre. Philothée dans son Clètorologe (Cer. II 52, 751) ne fait pas allusion aux Jeux Gothiques, probablement tombés alors en désuétude.
120) Cer. II 52, 742. Cf. I 1, 25: τὰ βάθρα τοῦ ἀκκουβίτου.

du Chrysotriclinos, où les gens de service montaient sur l'estrade par un marchepied, σκάμνον ἔχον βάθρα[121]).

L'estrade de la table impériale est appelée de divers noms: τὸ ἀκκούβιτον[122]), τὸ βασιλικὸν ἀκκούβιτον[123]), τὸ ἄνω ἀκκούβιτον[124]), τὸ μέγα ἀκκούβιτον[125]), ἡ βασιλικὴ εὐωχία[126]); parfois, elle est simplement désignée par l'adverbe ἄνωθεν[127]).

Le Livre des Cérémonies distingue nettement le grand accoubiton du tricline lui-même. En effet, l'empereur, après avoir reçu les dignitaires, assis sur son trône placé «au milieu du même tricline, ἐν τῷ μέσῳ τοῦ αὐτοῦ τρικλίνου[128]), monte dans le grand accoubiton, ἀνέρχεται ἐν τῷ μεγάλῳ ἀκκουβίτῳ pour y revêtir le lôros et ceindre la couronne, dissimulé derrière les rideaux suspendus aux colonnes d'argent dudit accoubiton. Cela fait, l'empereur descend les marches de l'accoubiton, τὰ βάθρα τοῦ αὐτοῦ ἀκκουβίτου et traverse alors le tricline dont il sort par la porte centrale sur le Portique, ἐξέρχεται τὴν μέσην τοῦ αὐτοῦ τρικλίνου.... εἰς τὸν πόρτηκα[129]). Le chapitre 9 du Livre I[130]) réédite le même cérémonial avec moins de détails. Il y est dit que l'emplacement, où l'empereur revêt le lôros et ceint la couronne, se trouvait ὄπισθεν τῶν ιθ' ἀκκουβίτων c'est à dire, dans le fond de la salle. Le chapitre 52 du Livre II[131]) dit que du Tricline on montait à l'accoubiton par trois marches, μέχρι τοῦ τριβάθμου τῆς βασιλικῆς εὐωχίας. C'est sans doute l'estrade de la table impériale que le chapitre 26 du Livre I[132]) désigne sous l'expression: τὸ ἄνω ἀκκούβιτον. Le mot ἀκκούβιτον sert, en effet, à désigner à la fois les lits sur lesquels s'étendaient les convives pour manger, les tables du tricline ainsi que l'estrade sur laquelle se trouvait la table impériale[133]).

L'estrade de la table impériale ou grand accoubiton se trouvait dans le fond de la salle. Ebersolt[134]) estime que le Tricline des XIX Lits était formé de deux salles; trois marches permettaient de monter de la première à la seconde, qui en était séparée par une portière. La seconde salle, à laquelle on avait accès par des marches était, d'après lui, le grand accoubiton, la grande salle de banquets où étaient disposés les lits de table. Les textes n'autorisent en rien pareille interprétation. Le grand accoubiton, large estrade permanente et non temporaire, était très certainement entouré de balustrades; dans la partie antérieure, des colonnettes d'argent, auxquelles on suspendait à l'occasion des rideaux, formaient clôture.

Le fait que l'empereur, partant de cet accoubiton, devait traverser le tricline dans toute sa longueur pour atteindre le Portique des XIX Lits[135]) et que les dignitaires, qui entraient par le Portique, parcouraient dans toute sa longueur la salle, ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω pour arriver jusqu'à l'estrade[136]) indique bien que le grand

121) Cer. I 9, 70. 122) Cer. I 1, 25. 123) Cer. I 41, 214. 124) Cer. I 26, 146.
125) Cer. I 1, 22, 25. 126) Cer. II 52, 742. 127) Cer. II 52, 742. 128) Cer. I 1, 23.
129) Cer. I 1, 25. 130) Cer. I 9, 62. 131) Cer. II 52, 742. 132) Cer. I 26, 146.
133) Cf. J. Ebersolt, op. cit. 60, n. I. 134) J. Ebersolt, op. cit. 61.
135) Cer. I 1, 25–26; cf. I 9. 62. 136) Cer. II 52, 750.

accoubiton se trouvait au fond de la salle. Mais, comme de chaque côté de l'estrade impériale, on disposait les tables dans le tricline même, les jours de banquet[137]), il s'en suit que l'estrade impériale ou grand accoubiton n'occupait pas tout le fond de la salle, mais une partie seulement. L'estrade ne devait pas non plus toucher le fond de la salle, mais laisser en arrière un espace libre. C'est ce qui ressort d'un passage du Livre des Cérémonies. Lors des Jeux Gothiques, en effet, dans le Tricline des XIX Lits, les miliciens des factions tournent trois fois en rond autour de la table impériale, en poussant des cris et en frappant leurs boucliers. Il est peu probable que cette troupe bruyante soit montée sur l'estrade même; elle a dû simplement l'entourer[138]).

Le grand accoubiton avait une entrée particulière pour l'empereur. Le plus souvent, l'empereur, venant du palais de Daphnè, au lieu de passer par le Portique des XIX Lits, gagnait directement de Saint Étienne de Daphnè ou de l'Octogone tout proche, l'estrade sur laquelle se trouvait sa table. Il pénétrait alors dans le Tricline des XIX Lits non par l'une des portes nord, mais par une porte latérale, percée dans le flanc est de l'édifice, à hauteur de l'accoubiton. En effet, le jour de Pâques, après s'être habillé dans la chambre de Daphnè (l'Octogone), l'empereur, ἐξέρχεται διὰ τοῦ μεγάλου ἀκκουβίτου[139]) et va s'asseoir sur un trône plaçé dans la région droite du Tricline des XIX Lits. Le jour de l'Epiphanie, l'itinéraire est sensiblement le même. L'empereur s'habille dans l'Octogone, où le rejoint le patriarche, venant de Saint Étienne; tous deux se rendent ensuite ἐν τῷ ἀκκουβίτῳ; au retour, même trajet[140]). Lors de la fête de la Nativité, l'empereur sort de sa chambre de l'Octogone pour se rendre à table[141]). Revenant du Kathisma, l'empereur s'arrête dans sa chambre de l'Octogone et se rend ensuite dans le Tricline des XIX Lits, où il prend place à table[142]). De sa chambre de Daphnè, l'empereur a donc pénétré dans le Tricline des XIX Lits par une porte latérale, perçée à hauteur de l'accoubiton, qu'il a dû longer pour aller s'asseoir à droite dans l'accoubiton. L'empereur n'est certainement pas monté sur l'estrade, pour en redescendre aussitôt; le texte ne dit rien de tel, d'ailleurs. L'empereur a simplement traversé dans sa longueur le Tricline, en passant au pied de l'estrade.

La grande proximité de l'Octogone avec l'accoubiton est prouvée par deux faits: le premier, le patriarche et l'empereur récitent dans l'Octogone le benedicite et les grâces, ποιοῦσι τὸν στίχον, avant et après un dîner au Tricline des XIX Lits[143]), le benedicite et les grâces se récitant généralement à table même[144]), le second,

137) Cer. II 52, 745. Cf. I 26, 146. 138) Cer. I 83, 382. 139) Cer. I 1, 22.
140) Cer. I 26, 146. 147. 141) Cer. I 23, 136. 142) Cer. I 72, 362.
143) Cer. I 26, 146. 147. Sur l'Octogone, cf. R. Guilland, La Basilique, la Bibliothèque et l'Octogone de Byzance. Mélanges Jean Bonnerot. Paris 1954, pp. 100—107.
144) Cer. I 10, 79—80; I 14, 96; I 27, 153; II 52, 747.

l'empereur, après le dîner sort du Tricline des XIX Lits devant sa chambre même de l'Octogone, ἐξελθὼν ἔμπροσθεν τοῦ κοιτῶνος τῆς Δάφνης[145]).

A la porte percée dans le flanc est du tricline des XIX Lits à hauteur de l'accoubiton devait correspondre une porte perçée vis à vis dans le flanc ouest du tricline. En effet, après les cérémonies du couronnement de l'impératrice sur l'hèliakon du Tribunal, les sénateurs sortent et forment la haie dans le Portique des XIX Lits jusqu'aux deux colonnes de l'Onopodion pour y attendre le passage de l'impératrice. Les femmes des sénateurs sortent également, mais, comme elles ne peuvent rester dans le Portique avec les hommes, elles vont attendre que l'impératrice soit revenue à l'Augousteus, devant les portes d'ivoire du Castrèsiakon[146]). Sitôt que l'impératrice est rentrée à l'Augousteus, les femmes des sénateurs pénètrent dans le Tricline des XIX Lits par l'entrée de l'accoubiton, διὰ τῆς εἰσόδου τοῦ βασιλικοῦ ἀκκουβίτου et de là gagnent le portique de l'Augousteus, ou Main d'Or[147]). Pour gagner de l'hèliakon du Tribunal le Castrèsiakon, les femmes des sénateurs ont dû suivre le Portique des XIX Lits, non pas en direction de l'est et de l'Onopodion, car les dignitaires formaient la haie dans cette région du Portique, mais en direction de l'ouest jusqu'à l'extrémité de la façade nord du Tricline des XIX Lits; elles ont dû ensuite longer le flanc ouest du dit Tricline jusqu'à hauteur de l'accoubiton, où se trouvait le Castrèsiakon. L'heure venue, elles ont pénétré dans le Tricline des XIX Lits par la porte s'ouvrant sur l'accoubiton, et, après avoir parcouru le Tricline dans toute sa longueur, elles ont dû sortir par la porte nord donnant sur le Portique des XIX Lits, vide à ce moment, et gagner alors par l'Onopodion, désert également, la Main d'Or.

Le Tricline des XIX Lits communiquait avec les appartements impériaux du Palais de Daphnè, dont faisait partie l'Octogone et qu'habitèrent les empereurs jusqu'au VII° siècle, époque à laquelle ils se transportèrent dans le Grand Palais, dans le voisinage du Salon d'Or. Les appartements impériaux du Palais de Daphnè occupaient, en effet, un quadrilatère, limité au nord par le Portique des XIX Lits, à l'ouest par le Tricline des XIX Lits, à l'est par l'Augousteus et une partie de l'Onopodion et au sud par les galeries de Daphnè, dans leur partie occidentale. Ces galeries ne se prolongeaient pas, du reste, le long de la façade méridionale du Tricline des XIX Lits, mais s'arrêtaient à peu près à hauteur du Tricline.

Le Tricline des XIX Lits s'ouvrait au nord sur le Portique des XIX Lits par trois portes. L'existence de celles-ci est confirmée par divers passages du Livre des Cérémonies. Lors des Jeux Gothiques, les deux factions sont placées ἐν ταῖς δυσὶν εἰσόδοις τοῦ μεγάλου τρικλίνου τῶν ιθ' ἀκκουβίτων. Devant l'entrée de gauche, ἐν τῷ ἀριστερῷ μέρει, où se tient le Drongaire de la Flotte, sont plaçés les Bleus; devant l'entrée de droite, ἐν τῷ δεξιῷ μέρει où se tient le Drongaire de la Veille,

145) Cer. I 72, 362. 146) Cer. I 41, 211. 147) Cer. I 41, 214.

sont placés les Verts[148]). Après la cérémonie, les Bleus sortent du Tricline par le côté gauche et les Verts par le côté droit[149]).

Lors de la cérémonie du baiser de paix au Tricline des XIX Lits, le trône de l'empereur étant disposé dans la région droite du tricline, certains dignitaires intimes pénètrent par la droite, ἀπὸ τοῦ δεξιοῦ μέρους, et des silentiaires soulèvent la portière pour les faire entrer[150]). Ensuite, le trône de l'empereur est transporté au centre du tricline et les autres dignitaires sont successivement introduits; pour cela, les silentiaires tirent les deux rideaux de la portière[151]). Evidemment, les premiers dignitaires ont dû pénétrer dans la salle par une porte latérale à une seule portière et les seconds dignitaires par la porte centrale, plus grande, et munie d'une double portière. Lors du sacre d'un césar, la cérémonie se passe de même. Certains dignitaires intimes entrent de côté, ἀπὸ πλαγίου, ensuite la foule des dignitaires fait son entrée, sans doute par la porte centrale[152]).

Après un banquet au Tricline des XIX Lits, les convives de la même rangée de tables sortent par l'issue correspondant à leur rangée, ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὴν ἄνω προσωπικὴν ἔξοδον τῆς αὐτῆς περιόδου[153]). Ils sortent par la porte latérale située du côté où se trouvaient leurs tables. Lors d'un banquet au Tricline des XIX Lits, on place les deux chefs de maîtrise, avant leur entrée, πρὸ τῆς εἰσόδου αὐτῶν, l'un du côté de la rangée droite des tables, l'autre du côté de la rangée gauche des tables et, à un signal donné, on les introduit à la fois, ἐφ' ἑκατέρων τῶν μερῶν ἄμφω[154]). L'empereur passait toujours par la porte centrale, lorsqu'il sortait du tricline sur le Portique des XIX Lits. En effet, après une cérémonie au tricline des XIX Lits, l'empereur descend les marches de son estrade (ἀκκούβιτον), et suit le milieu du tricline pour sortir sur le portique: ἐξέρχεται τὴν μέσην τοῦ αὐτοῦ τρικλίνου εἰς τὸν πόρτηκα[155]). On pourrait peut-être lire: ἐξέρχεται τὴν μέσην (πύλην). Toutefois, dans un passage similaire[156]) on lit: διέρχεται διὰ τοῦ τρικλίνου δύο κιόνων, ἔνθα τὸ βῆλον κρέμαται. Ἐξερχομένου δὲ τοῦ βασιλέως ἀπὸ τοῦ βήλου... διέρχεται διὰ τοῦ πόρτηκος. Les deux colonnes ne sont pas les colonnes d'argent de l'accoubiton citées au chapitre 1 du Livre I[157]), mais les deux colonnes flanquant la grande porte centrale du tricline. En effet, c'est après avoir traversé le tricline que l'empereur arrive devant la portière suspendue à ces colonnes et c'est aussitôt après avoir franchi la dite portière que l'empereur débouche dans le portique.

Les convives étaient introduits par le Portique des XIX Lits. Ils étaient précédés par un officier de service et ils s'avançaient de l'entrée jusque dans le fond de la salle, ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω[158]). D'après le cérémonial byzantin, les convives les plus qualifiés pénétraient les premiers dans le Tricline des XIX Lits et prenaient aussitôt place à table. On introduisait ensuite les autres convives d'après leur rang

148) Cer. I 83, 381. 149) Cer. I 83, 384. 150) Cer. I 1, 23.
151) Cer. I 1, 24. 152) Cer. I 43, 221. 153) Cer. II 52, 744.
154) Cer. II 52, 755–756. 155) Cer. I 1, 25. 26. 156) Cer. I 9, 62.
157) Cer. I 1, 25. 158) Cer. II 52, 750.

hiérarchique. L'empereur et le patriarche entraient avant tous les autres; ils s'étendaient sur leurs lits disposés devant la table impériale, sur l'estrade, et vidaient une coupe. On appelait alors les gens de service et ensuite les invités[159]).

Le chapitre 52 du Livre II du Livre des Cérémonies fournit sur ce sujet des renseignements assez détaillés. Dès que les gens de service étaient là, μετὰ τὴν ἄφιξιν τῶν ὑπουργῶν[160]), les invités de la table impériale faisaient leur entrée et étaient conduits par le maître d'hôtel en personne jusque sur l'estrade, où l'empereur, déjà installé à table, leur désignait leurs places[161]). On introduisait ensuite les autres convives d'après leur rang, στιχηδὸν κατὰ τάξιν τοῦ αὐτοῦ ἀξιώματος καὶ ὀφφικίου[162]); ils étaient conduits à leur place par un officier spécial, l'atricline[163]).

Les dignitaires, qui devaient prendre place aux 18 tables du Tricline des XIX Lits, étaient introduits en même temps en deux files. La première file entrait par la porte latérale de droite et ceux qui la composaient étaient répartis aux neuf tables de la rangée de droite, faisant face à l'empereur et par conséquent la plus honorable (rangée ouest). La seconde file entrait par la porte latérale gauche et ceux qui la composaient étaient répartis aux 8 tables de la rangée de gauche, derrière l'empereur; c'était la rangée la moins honorable (rangée est)[164]). Les convives de rang infime, comme les bas officiers du Grand Palais et les pauvres, étaient placés aux dernières tables, les plus éloignées de la table impériale[165]). Comme les dignitaires les plus importants marchaient en tête du cortège, ils atteignaient le fond de la salle, quand les personnages de rang inférieur se trouvaient encore à l'entrée. Le placement des convives se faisait ainsi sans difficulté. Les dignitaires, une fois placés devant les lits, devaient s'étendre sur ceux-si à un signal donné[166]).

Pour la sortie, les convives les moins qualifiés sortaient les premiers, suivis par les autres, sous la conduite de l'atricline[167]). Après la sortie générale, μετὰ τὴν τελείαν ὑπέκδυσιν, les invités de la table impériale sortent à leur tour, reconduits par le maître d'hôtel; ils sortent vraisemblablement par la grande porte centrale du tricline[168]). Parfois, les convives des deux premières tables, à droite et à gauche de l'estrade impériale, ἐν τοῖς πέριξ ἀκκουβίτοις[169]) ne sortaient qu'après les convives ordinaires, en même temps que les invités de l'empereur[170]). L'empereur restait le dernier à table avec le patriarche, quand celui-ci dînait au Grand Palais. Ce n'est qu'après le départ des gens de service que les deux illustres convives se retiraient[171]). Dans les banquets donnés au Salon d'Or, les convives des tables

159) Cer. I 26, 146. 160) Cer. II 52, 742. 161) Cer. II 52, 742. 162) Cer. II 52, 743.
163) Cer. II 52, 743. 164) Cer. II 52, 743. 165) Cer. II 52, 747. 166) Cer. II 52, 743.
167) Cer. II 52, 744. Le texte n'indique que la sortie des convives d'une des rangées, celle placée derrière le lit impérial. La sortie des convives de l'autre rangée se faisait en même temps et dans les mêmes conditions, par l'issue opposée.
168) Cer. II 52, 744.
169) Cer. II 52, 745. Cf. I 26, 146: εἰς τοὺς πρώτους ἀκκουβίτους.
170) Cer. I 26, 146–147. 171) Cer. I 26, 147.

latérales sortaient eux aussi les premiers et après eux les invités de la table impériale[172]. La sortie des convives se faisait dans un ordre parfait, car chaque rangée avait son issue spéciale, ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὴν ἄνω προσωπικὴν ἔξοδον τῆς αὐτῆς περιόδου[173], et l'atricline conduisait les convives de chaque rangée du fond de la salle jusqu'à l'issue située à l'extrémité opposée[174].

Il est probable que le Tricline des XIX Lits, comme la plupart des salles du Grand Palais, *était éclairée* par en haut, grâce à des ouvertures pratiquées dans la toiture, ὀπαί[175].

Le Tricline des XIX Lits était de niveau avec le Portique des XIX Lits et avec la cour de l'Onopodion. Il était par conséquent également de niveau avec les bâtiments du palais de Daphnè, situés à l'est: Saint Étienne de Daphnè, Octogone, Augousteus, Main d'Or, galeries de Daphnè, entre autres. Les textes ne signalent, en effet, aucun escalier et se bornent à dire que l'empereur sort, ἐξέρχεται[176]. Après un banquet, il est dit que l'empereur «sort en face de la chambre de Daphnè», ἐξελθὼν ἔμπροσθεν τοῦ κοιτῶνος τῆς Δάφνης[177].

D'autre part, le Tricline des XIX Lits dominait d'une certaine hauteur le Tribunal des XIX Lits, qui s'étendait devant sa façade nord. Il dominait également la cour de Daphnè, qui s'étendait devant sa façade sud. Le Tricline devait donc avoir un étage inférieur. L'existence de cet étage s'impose, du reste, étant donné la situation du Tricline. De vastes cuisines devaient nécessairement dépendre de cet immense salle à manger, dans laquelle plus de deux cents convives prenaient place. Le Livre des Cérémonies fait, au surplus, allusion aux gens de service des voûtes du Tricline des XIX Lits, οἱ ὑπουργοῦντες εἰς τὰς καμάρας τῶν ιθ' ἀκκουβίτων[178]. La salle devait donc reposer sur d'immenses voûtes, sous lesquelles se trouvaient les cuisines. Des escaliers devaient permettre de monter des cuisines dans la salle.

Nous ne connaissons pas *les dimensions* du Tricline des XIX Lits, mais il est possible de les évaluer approximativement. Chaque rangée, comprenant 9 tables placées bout à bout, à chacune desquelles prenaient place 12 convives, on peut évaluer au minimum à 6 mètres la longueur de chaque table, ce qui fait 54 mètres. Mais les tables, bien que très rapprochées les unes des autres, ne devaient pas cependant se toucher; enfin la première et la neuvième tables ne devaient pas s'appuyer par l'une de leurs extrémités aux murs du tricline: il fallait laisser un passage pour les convives. Aux 54 mètres précédents, on peut ajouter un minimum de onze mètres,

172) Cer. II 52, 768.

173) Cer. II 52, 744. Les adverbes κάτω et ἄνω désignent ordinairement, le premier, l'entrée et le second, le fond d'une salle, parce que l'on s'avance de l'entrée vers le fond. Parfois aussi, les deux adverbes désignent simplement les deux extrémités d'une salle, κάτω, l'extrémité d'où l'on part, ἄνω l'extrémité vers laquelle on se dirige. Les deux adverbes n'indiquent pas une différence de niveau.

174) Cer. II 52, 744.

175) Theophan. Contin. 499. Cf. Liutprand, Antapodosis VI 8: *foramina laquearia.*

176) Cer. I 1, 22; I 26, 146; I 72, 362. 177) Cer. I 72, 362. 178) Cer. II 15, 577.

ce qui porterait à 65 mètres la longueur totale de la salle, chiffre évidemment très approximatif. En estimant à 5 mètres la largeur du Portique des XIX Lits et à 5 mètres l'espace livre derrière le Tricline, on arriverait à une distance totale de 75 mètres entre le Tribunal des XIX Lits et la cour de Daphnè, au-dessus de laquelle se dressait la façade méridionale du tricline. La largeur du Tricline des XIX Lits ne devait guère dépasser une vingtaine de mètres.

La *situation* du Tricline des XIX Lits est connue, grâce à l'indication très nette de Liutprand: «*est domus juxta Yppodromum, aquilonem versus, mirae altitudinis seu pulchritudinis, quae Decaenneacubita vocatur*»[179]. Ainsi le Tricline des XIX Lits était voisin de l'Hippodrome et orienté vers le nord. Cette situation est confirmée par le Livre des Cérémonies. On pénétrait dans le tricline ou l'on en sortait par le Portique des XIX Lits, qui se trouvait entre le Tricline et le Tribunal des XIX Lits, donc au nord[180]. D'autre part, le Tricline des XIX Lits est l'édifice le plus à l'ouest du Grand Palais. C'est de Saint Étienne de Daphnè, situé sur le flanc est du Tricline des XIX Lits que l'empereur partait pour se rendre au Kathisma[181]. Pour se rendre au Kathisma par l'escalier tournant, l'empereur devait nécessairement passer soit devant la façade nord du Tricline des XIX Lits, c'est à dire par le Portique des XIX Lits, soit devant la façade sud du tricline précité.

Divers textes de la haute époque semblent indiquer que l'empereur passait généralement par le Portique des XIX Lits pour gagner l'escalier menant au Kathisma. Le chapitre 86 du Livre I[182] montre l'empereur montant à l'Hippodrome s'arrêtant ἐμπρὸς τοῦ Δέλφακος pour procéder à des nominations; or, l'emplacement situé devant le Delphax n'est autre que le Portique des XIX Lits. Le chapitre 92 du même Livre[183] montre l'impératrice Ariadne, revenant du Kathisma à l'Augousteus et les dignitaires, qui l'escortaient, s'arrêter πρὸ τοῦ Δέλφακος pour délibérer, autrement dit, au Portique des XIX Lits. L'impératrice, pour revenir de l'Hippodrome, a donc passé par le Portique des XIX Lits, où elle avait laissé les dignitaires.

Les textes du Xème siècle ne mentionnent jamais le Portique des XIX Lits sur le trajet du Grand Palais au Kathisma; le point de repère extrême, qu'ils citent, est Saint Étienne de Daphnè. Or, Saint Étienne de Daphnè, situé sur le flanc est du Tricline des XIX Lits semble avoir été plus près de la façade méridionale que de la façade septentrionale dudit Tricline. Il est probable que les empereurs, pour gagner l'escalier menant au Kathisma, préféraient suivre le trajet le plus court et passer devant la façade méridionale dudit Tricline, d'autant plus que l'escalier en question devait se trouver à hauteur de ladite façade[184].

179) Liutprand, Antap. VI 8 (MGH, Script. III 338–339).

180) Cer. I 1, 25. 26. 181) Cer. I 68, 304. 182) Cer. I 86, 391. 183) Cer. I 92, 421.

184) Labarte (Le Palais impérial de Constantinople), p. 128 et plan, a mal interprété le texte de Liutprand, en plaçant le Tricline des XIX Lits au nord-est de l'Hippodrome. J. Ebersolt, par contre assigne à l'édifice sur son plan une place tout-à-fait justifiée, du moins, par rapport à l'Hippodrome.

III. L'Hèliakon du Tribunal des XIX Lits

L'Hèliakon du Tribunal des XIX Lits, τὸ ἡλιακὸν τοῦ Τριβουναλίου[185]) ou encore τὸ ἡλιακόν[186]) était une terrasse élevée, qui dominait le Tribunal des XIX Lits. On passait directement et de plain pied du Portique des XIX Lits sur l'Hèliakon par un grand portail, appelé ὁ μέγας πυλὼν τοῦ Τριβουναλίου[187]), ὁ μέσος πυλὼν τοῦ Τριβουναλίου[188]) ou encore ἡ πύλη τοῦ Τριβουναλίου[189]). L'empereur, en effet, se rend directement du Portique sur l'Hèliakon par ce portail central, ἐξέρχονται διὰ τῶν μέσων πυλῶν ἐν τῷ ἡλιακῷ[190]). Le grand portail s'ouvrait donc du portique sur la région centrale de la terrasse. Il semble, d'ailleurs, avoir été situé exactement en face de la grande porte centrale du Tricline des XIX Lits. Sortant de ce dernier sur le Portique par la porte du milieu, l'empereur n'avait qu'à traverser le Portique dans sa largueur pour déboucher sur la terrasse par son portail central.

De nombreux textes montrent, en effet, l'empereur et les dignitaires se rendant du Tricline à l'Hèliakon et de l'Hèliakon au Tricline, sans avoir à parcourir le Portique dans sa longueur[191]). L'Hèliakon du Tribunal des XIX Lits faisait saillie sur le Tribunal. Sur deux de ses côtés, des marches permettaient de descendre dans le Tribunal même. Pendant les cérémonies, qui se déroulaient sur l'Hèliakon, les dignitaires se tenaient sur ces marches. Lors du couronnement d'un césar, les sénateurs sont groupés εἰς τὰ γραδήλια τῆς Ἀραίας ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ ἡλιακοῦ[192]). Lors du sacre d'un nobélissime, les sénateurs se tiennent également εἰς τὰ γραδήλια τοῦ Τριβουναλίου ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ ἡλιακοῦ[193]). Il semble que dans ces cérémonies, les patrices se rangeaient en haut des marches tandis que les autres sénateurs se groupaient en dessous, sur les marches mêmes. Lors du couronnement d'une impératrice, les dignitaires se groupent également εἰς τὴν κεφαλὴν τῶν βάθρων[194]), εἰς τὰ βάθρα ἔνθεν κἀκεῖθεν[195]).

L'Hèliakon, qui touchait par son côté sud au Portique des XIX Lits, s'avançait en saillie sur le Tribunal. Sur ses flancs est et ouest des marches descendaient au Tribunal. Le côté nord de l'Hèliakon dominait à pic le Tribunal et était pourvu d'une balustrade, au centre de laquelle se dressait une croix.

Lors de sa présentation au peuple réuni au Tribunal, l'impératrice, soutenue par le préposite et le primicier, s'avance jusqu'au milieu de l'Hèliakon et s'arrête, pendant que les factions l'acclament; puis, elle reprend sa marche, pour s'arrêter au milieu du cancel, εἰς τὸ μέσον καγκέλλου[196]) et s'incliner devant la croix, au milieu des acclamations des assistants. Il semble, d'après ce dernier texte, que l'impératrice se montrait dévoilée au peuple, δεικνυούσης αὐτῆς τὴν ὄψιν. Un

185) Cer. I 40, 204; I 43, 222.
186) Cer. I 40, 205; I 41, 211. 212; I 43, 218. 219; I 44, 226. 227.
187) Cer. I 40, 205. 188) Cer. I 41, 210. 189) Cer. I 41, 212. 190) Cer. I 44, 226–227.
191) Cer. I 43, 219. 221. 222. 225; I 44, 226–227.
192) Cer. I 43, 218. Cf. I 43, 219.
193) Cer. I 44, 226. 194) Cer. I 40, 210. 195) Cer. I 40, 204. 196) Cer. I 41, 211. Cf. 40, 204.

texte de Théophylacte Simokatta[197]), où il est question du mariage de l'empereur Maurice, paraît justifier le fait.

Certains textes pourraient faire supposer que du Portique des XIX Lits on descendait d'abord dans le Tribunal, pour monter de là sur l'Hèliakon. Lors du couronnement d'un césar, en effet, il est dit que les patrices escortant l'empereur, sortent du Portique sur le Tribunal et se rangent sur les marches de l'Hèliakon, tandis que l'empereur monte dans l'Hèliakon, οἱ δεσπόται ἀνέρχονται ἐν τῷ ἡλιακῷ[198]). Mais, en examinant le texte précité, on constate que ni les patrices ni l'empereur ne descendent du Portique au Tribunal pour remonter ensuite sur l'Hèliakon. L'Hèliakon était considéré comme faisant partie du Tribunal même. Lorsque l'on passait du Portique sur l'Hèliakon, on était censé pénétrer au Tribunal, dont l'Hèliakon n'était qu'une dépendance. Les patrices, lorsqu'ils sortent du Portique pour se rendre au Tribunal, se trouvent sur l'Hèliakon même, puisqu'ils se rangent aussitôt le long des marches. Quant à l'empereur, il ne monte pas sur l'Hèliakon, mais il s'avance sur ladite terrasse, vraisemblablement jusqu'à son extrémité pour haranguer la foule qui se trouve au Tribunal.

L'Hèliakon était si bien considéré comme partie intégrante du Tribunal que ses escaliers latéraux sont appelés escaliers du Tribunal: γραδήλια τοῦ Τριβουναλίου ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ ἡλιακοῦ[199]), γραδήλια τῆς Ἀραίας ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ ἡλιακοῦ[200]) ou encore: γραδήλια τῆς Ἀρέας[201]). Le Livre des Cérémonies note aussi que la crédence sur laquelle étaient déposés les insignes du césar se trouvait ἐν τῷ Τριβουναλίῳ[202]), alors qu'il est certain que cette crédence se trouvait sur l'Hèliakon, puisque le patriarche et l'empereur, qui étaient sur l'Hèliakon même, se placent devant la crédence précitée[203]). Tous les textes au surplus, montrent qu'on pénétrait de plain pied du Portique sur l'Hèliakon et que c'était par l'Hèliakon qu'on descendait au Tribunal. C'est par le grand portail du Tribunal que l'on passait du Portique des XIX Lits sur l'Hèliakon et, on l'a vu, ce grand portail se trouvait vis à vis de la porte centrale s'ouvrant du Tricline des XIX Lits sur son Portique.

Que l'on vînt du Tricline des XIX Lits ou de l'Onopodion, il fallait toujours passer par le Portique des XIX Lits pour pénétrer sur l'Hèliakon, d'où l'on descendait au Tribunal. Ebersolt[204]) pense que de l'Onopodion on se rendait directement par la porte du Dikionion au Tribunal, d'où l'on gagnait l'Hèliakon. Mais les textes, qu'il invoque, ne disent rien de tel. Le Dikionion ne donnait nullement accès de l'Onopodion au Tribunal, mais de l'Onopodion au Portique des XIX Lits, que l'on devait parcourir pour arriver au grand portail du Tribunal. L'itinéraire, suivi par l'impératrice lors de son couronnement, pour se rendre de l'Augousteus à

197) Theophyl. Simoc. 52. 198) Cer. I 43, 219. 199) Cer. I 44, 226.
200) Cer. I 43, 218. 201) Cer. II 27, 628. 202) Cer. I 43, 218.
203) Cer. I 43, 219. Cf. I 43, 222, où il est dit que la crédence était disposée sur l'Hèliakon.
204) J. Ebersolt, Le Grand Palais, 63–64.

l'Hèliakon et pour revenir de l'Hèliakon à l'Augousteus, ne laisse aucun doute sur la situation des lieux. Après la cérémonie de l'adoration dans l'Augousteus, les patrices sortent et vont attendre à l'Onopodion; les consuls se groupent dans le Portique des XIX Lits, près des portières (Dikionion). Quant aux chefs militaires, ils se rendent au Tribunal, où sont massées les troupes. L'impératrice sort alors à son tour de l'Augousteus et, par la Main d'Or, elle débouche sur l'Onopodion, où les patrices l'accueillent. L'impératrice passe et s'arrête au Dikionion, pour recevoir les hommages des dignitaires, groupés dans le Portique. Ces dignitaires, précédant l'impératrice, se mettent en marche et passent par le grand portail central du Tribunal, pour aller se placer en haut des marches de chaque côté. Les chefs des tagmes descendent dans le Tribunal même et vont se mettre en tête de leurs troupes. L'impératrice, arrivée sur l'Hèliakon, s'avance jusqu'aux cancels, là où se trouve la croix; alors toute l'assistance se prosterne et les acclamations se font entendre.

Lorsque la cérémonie est terminée, le Sénat passe dans le Portique des XIX Lits et fait la haie jusqu'au Dikionion et à l'Onopodion, *εἰσέρχεται ἡ σύγκλητος εἰς τὸν πόρτηκα τῶν ιθ' ἀκκουβίτων καὶ ἵστανται κωνσιστώριον μέχρι τοῦ Δικιονίου καὶ 'Ονοποδίου*. L'impératrice se retire à son tour, *ἀποκινεῖ τὴν ἔσω*, elle passe par la porte du Tribunal, devant laquelle sont rangées les femmes des patrices et, lorsqu'elle est sortie de l'Hèliakon, *ὅτε εἰσέλθῃ ἀπὸ τοῦ Ἡλιακοῦ*, les patrices marchent devant elle et l'escortent jusqu'à la Main d'Or. L'impératrice passe au milieu de la haie formée par les consuls (sénateurs) dans le Portique des XIX Lits jusqu'au Dikionion et par la Main d'Or elle rentre à l'Augousteus[205]).

Le texte est précis. A l'aller, les sénateurs attendent l'impératrice dans le Portique des XIX Lits et se prosternent, lorsque la souveraine, venant de l'Onopodion, s'arrête au Dikionion, c'est à dire, à l'entrée du Portique. Ensuite, ils se mettent en marche et passent par le grand portail central du Tribunal sur l'Hèliakon. Au retour, les sénateurs vont également se grouper dans ce même Portique et forment la haie jusqu'au Dikionion, et l'impératrice, venant de l'Hèliakon, passe au milieu d'eux pour revenir à l'Augousteus.

Le Dikionion n'était donc pas une porte donnant accès de l'Onopodion au Tribunal. C'est, du reste, ce qu'établit nettement le chapitre 9 du Livre I des Cérémonies[206]). On y voit l'empereur, venant du Tricline des XIX Lits, suivre le Portique des XIX Lits jusqu'aux deux colonnes, entre lesquelles il s'arrête pour recevoir les hommages des dignitaires stationnant dans l'Onopodion. Dans ce trajet, l'empereur n'a évidemment pas passé par le Tribunal[207]).

Le chapitre 40 du Livre I des Cérémonies, relatif au couronnement d'une impératrice, reproduit avec moins de détails l'itinéraire du chapitre 41 du même Livre. Après l'adoration à l'Augousteus, les patrices se rendent à l'Onopodion et les sénateurs dans le Portique des XIX Lits. L'impératrice passe et tous les dignitaires

205) Cer. I 41, 209–212.
206) Cer. I 9, 62.
207) Cer. I 1, 25. 26.

se prosternent devant elle et l'escortent ensuite jusqu'à l'Hèliakon du Tribunal. Les troupes sont massées dans ce dernier. Au retour, les sénateurs forment la haie dans le Portique et les patrices escortent la souveraine jusqu'à la Main d'Or[208]).

Lors des cérémonies du sacre d'un césar ou d'un nobélissime, qui se déroulent au Tricline des XIX Lits et sur l'Hèliakon du Tribunal, les itinéraires sont très courts. L'empereur et sa suite passent du Tricline dans le Portique et du Portique sur l'Hèliakon et inversement au retour. Comme l'empereur ne fait que traverser le Portique dans sa largeur, les dignitaires, qui y stationnent, n'ont pas à faire la haie jusqu'au Dikionion[209]).

Dans l'itinéraire suivi par l'impératrice de l'Augousteus à l'Hèliakon, il n'est fait mention par les textes d'aucun escalier; il en est de même dans le trajet du Tricline des XIX Lits à l'Hèliakon.

Dans les diverses cérémonies de couronnements, les hauts dignitaires se rangeaient de chaque côté de l'Hèliakon sur les marches supérieures; les autres dignitaires se groupaient selon leur rang sur les marches inférieures par lesquelles on descendait de l'Hèliakon au Tribunal. C'est ce que montre le chapitre 40[210]), où l'on voit les patrices placés *εἰς τὰ βάθρα ἔνθεν κἀκεῖθεν*, tandis que les simples sénateurs descendent *κατέρχονται*. Au chapitre 41[211]), il est dit que le Sénat se place *εἰς τὴν κεφαλὴν τῶν βάθρων*. Au chapitre 43[212]), les patrices et les sénateurs se rangent *εἰς τὰ γραδήλια ἔνθεν κἀκεῖθεν*. Il est évident que, d'après leur rang les dignitaires devaient se tenir sur les marches supérieures ou inférieures. Seuls, les chefs militaires descendaient dans le Tribunal même se mettre à la tête de leurs troupes, rangées en face de l'Hèliakon[213]).

De ce qui précède, il est possible de déterminer avec assez de précision la position et la disposition de l'Hèliakon du Tribunal. L'Hèliakon était une terrasse reliée au Portique des XIX Lits et s'avançant en saillie sur le Tribunal qu'elle dominait. De chaque côté de la terrasse des marches permettaient de descendre au Tribunal. A sa partie antérieure, la terrasse était bordée d'une balustrade surmontée au centre d'une croix. Un grand portail donnait accès du Portique sur la terrasse. Ce portail faisait vis à vis à la porte médiane du Tricline des XIX Lits. Ce grand portail est qualifié de portail central du Tribunal, ce qui permet de supposer que l'Hèliakon se trouvait au milieu du flanc méridional du Tribunal. Cette position apparaît, du reste, comme naturelle, car c'est sur la terrasse précitée que se déroulaient les cérémonies du couronnement des empereurs et des impératrices, en présence de l'armée, des factions et du peuple, réunis dans le Tribunal. L'Onopodion ne communiquait qu'indirectement avec la terrasse par le Portique des XIX Lits.

208) Cer. I 40, 204–205.
209) Cer. I 43, 218–219; I 44, 226.
210) Cer. I 40, 204.
211) Cer. I 41, 210.
212) Cer. I 43, 218–219. Cf. I 44, 226.
213) Cer. I 41, 209; cf. I 41, 210; I 43, 218.

Théophylacte Simocatta[214]) semble désigner l'Hèliakon sous le nom de προσκήνιον, terrasse. Théophylacte dit, en effet, que le Tribunal, ἡ ὕπαιθρος τῶν βασιλείων αὐλή, était relié au Tricline des XIX Lits, ἡ πολυστιβὰς οἰκία, par un vestibule, προαύλιον, magnifique, περιφανές et par une terrasse glorieuse, περίδοξον προσκήνιον. Le vestibule ne peut être que le Portique des XIX Lits, qui précédait le Tricline et lui servait d'entrée; quant à la terrasse, il est très vraisemblable qu'il s'agit de l'Hèliakon du Tribunal, le mot προσκήνιον désignant l'avant-scène d'un théâtre et une terrasse[215]). Quant aux épithètes que Théophylacte emploie, elles se réfèrent vraisemblablement aux cérémonies qui se déroulaient dans le Portique et sur l'Hèliakon.

IV. Le Tribunal des XIX Lits

Le Tribunal des XIX Lits était une vaste cour non couverte qui servait en quelque sorte de place d'armes du Grand Palais. Cette cour tirait son nom de son voisinage avec le Tricline des XIX Lits.

Selon les époques ou selon les auteurs, le Tribunal des XIX Lits est désigné sous des noms divers. Le Livre des Cérémonies l'appelle: τὸ Τριβουνάλιον τῶν ιθ' ἀκκουβίτων[216]) et le plus souvent: τὸ Τριβουνάλιον[217]); τὸ ἐξάερον τῶν δεκαεννέα ἀκκουβίτων[218]), τὸ τριβουνάλιον τῆς ἀραίας ἔξωθεν τῶν ιθ' ἀκκουβίτων[219]), ἡ ἀρέα, γραδήλια τῆς ἀρέας[220]), surtout dans les textes de la haute époque.

Les chroniqueurs citent eux aussi plus d'une fois le Tribunal des XIX Lits. Evagrios[221]) l'appelle ἡ ὕπαιθρος αὐλή, la cour à ciel ouvert; Théophylacte Simocatta l'appelle ἡ ὕπαιθρος τῶν βασιλείων αὐλή[222]), la cour à ciel ouvert du palais impérial, ou encore ἡ μεγίστη τῶν βασιλείων αὐλή[223]), la très grande cour du palais impérial; Théophane lui donne son vrai nom: τὸ τριβουνάλιον τῶν ιθ' ἀκκουβίτων[224]) ou encore: τὸ τριβουνάλιον τῶν ἐννεακαίδεκα ἀκκουβίτων[225]) ou enfin τὸ Τριβουνάλιον[226]); les Patria le nomment τὸ Τριβουνάλιον[227]) ou τὸ Τριβουνάλιον τοῦ παλατίου[228]); Nicéphore, patriarche de Constantinople, l'appelle τὸ τριβουνάλιον δεκαεννέα ἀκκουβίτων[229]), Léon Grammatikos, τὸ τριβουνάλιον τῶν δεκαεννέα ἀκκουβίτων[230]), Cédrène τὸ Τριβουνάλιον[231]), Zonaras τὸ Τριβουνάλιον[232]).

Procope de Césarée écrit[233]) que pendant la sédition Nika, en 532 «la partie de la cour impériale qui s'étend des Propylées jusqu'à la maison dite d'Arès fut

---

214) Theophyl. Simoc. 31.
215) Du Cange, Gloss. Cf. Freund, Dict. Latin-proscenium.
216) Cer. I 40, 204.
217) Cer. I 1, 12. 13. 20; I 2, 40; I 40, 205; I 41, 209. 210; I 43, 218 et passim. Cf. II 15, 572. 583. 591.
218) Cer. I 1, 20.
219) Cer. I 43, 218.
220) Cer. II 27, 628.
221) Evagrius, PG 86/2, 2817.
222) Theophyl. Simoc. 31.
223) Theophyl. Simoc. 51.
224) Theophan. 629. 686. 696.
225) Theophan. 616.
226) Theophan. 388.
227) Preger, Script. Orig. CP. II 144.
228) Preger, op. cit. II 168.
229) Nicéphore de CP. 57 (de Boor).
230) Leo Gramm. 179.
231) Cedren. I 793.
232) Zonaras III 182.
233) Procope, de bello pers. 121.

brûlée et détruite», τῆς βασιλέως αὐλῆς τὰ ἐκ τῶν προπυλαίων ἄχρι εἰς τὸν Ἄρεως λεγόμενον οἶκον καυθέντα ἐφθάρη. Le même auteur nous apprend[234]) que Justinien Ier reconstruisit la région dévastée, «les Propylées du palais impérial et ce qu'on appelle le Chalcè jusqu'à la maison dite d'Arès», τῶν βασιλείων τά τε προπύλαια καὶ ἡ καλουμένη Χαλκὴ μέχρι εἰς τὸν Ἄρεως καλούμενον οἶκον.

L'*Exaéron des XIX Lits*, mentionné dans un unique passage du Livre des Cérémonies[235]) est, en réalité, comme l'a bien vu J. Ebersolt[236]) le Tribunal des XIX Lits. Le mot ἐξάερον s'applique, en effet, fort bien au Tribunal, qui était une grande cour à ciel ouvert[237]). Du reste, dans ce passage du Livre des Cérémonies, il ne peut s'agir que du Tribunal des XIX Lits, qui touchait au tricline des Candidats.

Le *Tribunal de l'Araia*, Τριβουνάλιον τῆς Ἀραίας[238]) ou Ἀρέας[239]) est également aussi, comme l'a bien vu J. Ebersolt[240]) le tribunal des XIX Lits. L'identification est certaine. Le Livre des Cérémonies situe, en effet, le Tribunal de l'Araia en dehors des XIX Lits, ἔξωθεν τῶν ιθ' ἀκκουβίτων, situation qui est celle du Tribunal des XIX Lits. A la même page[241]), le Livre des Cérémonies parle du Tribunal, sans autre qualificatif. Or, le Livre des Cérémonies désigne incontestablement par le mot Tribunal le Tribunal des XIX Lits. Enfin, le Livre des Cérémonies, toujours à la même page, fait allusion aux degrés de l'Araia, qui se trouvent de chaque côté de l'Hèliakon, τά γραδήλια τῆς ἀραίας ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ ἡλιακοῦ. Or, l'Hèliakon, on l'a vu, se trouvait au Tribunal des XIX Lits. Au chapitre suivant[242]), les degrés précités sont appelés τὰ γραδήλια τοῦ Τριβουναλίου ἔνθεν κἀκεῖθεν τοῦ ἡλιακοῦ, ou simplement γραδήλια τοῦ Τριβουναλίου. La cérémonie décrite au chapitre 43 se déroule au surplus, comme celle décrite au chapitre 44, au Tribunal des XIX Lits.

D'où vient ce mot Ἀραία, plusieurs fois employé dans le Livre des Cérémonies et diversement orthographié: Ἀραία[243]) et Ἀρέα[244])? Reiske[245]) le rapproche du mot latin *area*, qui signifie: place, cour et Labarte[246]) se range à cette opinion. Procope de Césarée[247]) rapporte que, pendant la sédition Nika, en 532, la région du Palais, qui s'étendait de l'entrée à la Maison de Mars fut la proie des flammes. Dans son traité *Des édifices*[248]), il déclare que Justinien Ier reconstruisit la région dévastée, «l'entrée du palais impérial, ce qu'on appelle la Chalcè jusqu'à la Maison appelée Maison d'Arès.» Les chroniqueurs signalent, au cours de la sédition Nika, l'incendie de la Chalcè et des quartiers militaires du Grand Palais. La Chronique Pascale[249]) mentionne l'incendie de la Chalcè et du Portique des Scholaires, des

---

234) Procope, de aedif. 202.
235) Cer. I 1, 20.
236) J. Ebersolt, Le grand Palais, 62, note 5.
237) Theophan. Conta. 141. Cf. Du Cange, Gloss. s. v.
238) Cer. I 43, 218.
239) Cer. II 27, 628.
240) J. Ebersolt, Le grand Palais, 62, note 5.
241) Cer. I 43, 218.
242) Cer. I 44, 226.
243) Cer. I 43, 218.
244) Cer. II 27, 628.
245) Reiske II 263.
246) J. Labarte, Le Palais impérial de Constantinople, Paris 1861.
247) Procope, de bello pers. 121, Cf. note 18.
248) Procope, de aedif. 202. Cf. note 19.
249) Chron. Pasc. 621.

Protecteurs et des Candidats; Malalas[250]), celui de la Chalcè et des Scholes; Théophane[251]) celui de la Chalcè et du Tricline des Protecteurs. De ces divers témoignages il résulte que les quartiers militaires furent atteints, mais que les flammes n'atteignirent pas le Tribunal voisin. Sous le nom de *Maison d'Arès*, Procope semble donc bien désigner le Tribunal, qui limitait au sud les quartiers militaires. Ἀραία ou Ἀρέα semble être ainsi une corruption de Ἄρης ou de ἄρειος, ἀρεία. Le Tribunal de l'Araia ne serait ainsi autre chose que le Tribunal d'Arès ou de Mars. Le Tribunal des XIX Lits était, en effet, la grande place d'armes, le Champ de Mars du Grand Palais, où se réunissaient, en certaines circonstances les divers corps de troupes de l'armée impériale, veillant à la sûreté du Grand Palais. Le mot οἶκος ne fait pas difficulté. Ce mot désigne un bâtiment quelconque et, d'une façon générale, tout espace couvert par des constructions. Le Tribunal des XIX Lits, tout en étant une cour à ciel ouvert, comprenait certainement des parties couvertes et des édifices, comme, par exemple, Les Lampes et il devait vraisemblablement être bordé de portiques sur certains côtés. Le nom de *Tribunal* fut sans doute donné à la place d'armes à cause de la terrasse, ἡλιακόν, qui s'y trouvait et il est possible que primitivement la place se soit appelée ἡ Ἀρεία (ἀγορά, οἰκία).

Quant à l'identification du Tribunal des XIX Lits avec le Delphax, elle s'impose d'après tous les textes[252]).

Le Tribunal des XIX Lits s'étendait devant le Tricline des XIX Lits et son Portique. Le texte de Théophylacte Simocatta[253]) démontre, au surplus, cette situation que confirment tous les textes précités du Livre des Cérémonies. Etant donné que de l'Hèliakon du Tribunal, qui était de niveau avec le Portique des XIX Lits, on descendait au Tribunal, il en résulte que le Tribunal se trouvait à un niveau sensiblement inférieur à celui des édifices du palais de Daphnè. D'autre part, les quartiers militaires des Scholaires, des Excubiteurs et des Candidats communiquaient directement et de plain pied avec le Tribunal. Comme les quartiers militaires étaient au même niveau que le Consistoire, ce dernier édifice se trouvait donc sur le même plan que le Tribunal[254]). Par contre, la cour de l'Onopodion, d'où l'on descendait au Consistoire, se trouvait à un niveau plus élevé que celui du Tribunal[255]). Quant au palais de Daphnè, le rez de chaussée, sur lequel nous avons fort peu de renseignements, était de niveau avec le Tribunal; l'étage dominait d'une certaine hauteur ce dernier[256]).

Les limites du Tribunal des XIX Lits au sud sont indiscutables: il butait au pied du portique surélevé des XIX Lits, qui débordait à l'est et à l'ouest le Tricline du même nom. Au nord, les limites sont elles aussi certaines. Le Tribunal était limité par les quartiers des Scholaires et des Excubiteurs et par une partie du quartier des Candidats. Ces trois quartiers militaires communiquaient chacun par une porte spéciale avec le Tribunal. A l'est, le Tribunal était limité par le flanc ouest du Consistoire et par une partie de la cour, ou plus exactement, par le mur de soutènement de la cour surélevée de l'Onopodion. Comme la façade sud du Consistoire occupait tout le côté nord de l'Onopodion, le flanc ouest de l'édifice bordait nécessairement le Tribunal. A l'ouest, les limites du Tribunal sont également certaines. Il était limité par le mur d'enceinte du Grand Palais, qui le séparait de l'Hippodrome. Nous savons par Liutprand[257]) que le Tricline des XIX Lits touchait de très près à l'Hippodrome; il en était de même du Tribunal des XIX Lits. Aucun édifice palatin n'est signalé dans cette direction au-delà du Tribunal, sauf les Noumera qui formaient un saillant sur l'Hippodrome. De la Chalcè aux Noumera, les murs du Grand Palais longeaient la voie publique ou Mésè. Mais, à partir des Nouméra, le Grand Palais était limitrophe de l'Hippodrome. Les Patria[258]) mentionnent les Noumera avec le Tribunal, ce qui tendrait à prouver leur proximité. Or, les Noumera s'élevaient à hauteur de la façade nord de l'Hippodrome; ils devaient donc, semble-t-il, s'appuyer au flanc ouest du Tribunal et vraisemblablement communiquer avec ladite cour. Le Tribunal devait, semble-t-il, commencer à peu près à hauteur des Noumera et se prolonger en direction du sud sur une certaine étendue, parallèlement à l'arène de l'Hippodrome.

Il est difficile de fixer la superficie du Tribunal des XIX Lits, parce que nous n'avons pas de repère précis et nous ignorons la forme même de cette principale cour du Grand Palais. Quoi qu'il en soit, la superficie du Tribunal devait être assez grande, car Théophylacte Simocatta[259]) regarde ce dernier comme étant une cour très grande, μεγίστη. L'Augoustéon, dans le sens est-ouest, n'avait pas plus de 77 mètres, car il ne débordait pas Sainte-Sophie. Le Tribunal, de l'est à l'ouest, devait avoir approximativement la même étendue que l'Augoustéon. En effet, le Consistoire, qui le limitait à l'est, se trouvait déjà sensiblement dans l'axe de la Magnaure; à l'ouest, le Tribunal ne débordait pas la Chalcé et la Chalcè se trouvait à peu près dans l'axe de l'Augoustéon.

Les jours de réception et de procession, le Tribunal des XIX Lits était somptueusement décoré de tentures et de tapisseries précieuses. On y exposait également des oeuvres d'art en argent et en or et, sans doute aussi, des oriflammes et des

---

250) Malalas 474.

251) Theophan. 283.

252) Cf. R. Guilland, À propos du Livre des Cérémonies de Constantin VII Porphyrogénète: le Delphax. *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* 10 (1950) (Mélanges Henri Grégoire II) 293—306.

253) Theophyl. Simoc. 31.

254) Cf. R. Guilland, Autour du Livre des Cérémonies: Le Grand Palais. Les quartiers militaires. *Byzantino-Slavica* 17 (1956) 58—97.

255) Cf. R. Guilland, Autour du Livre des Cérémonies: l'Augusteus, la Main d'Or et l'Onopodion. *Rev. Ét. Byz.* 6 (1948) 175—180 et R. Guilland: Études sur le grand Palais de Constantinople: Le Consistoire *Hellenika* 14 (1955) 106—113.

256) Sur le Palais de Daphnè, cf. J. Ebersolt, Le grand Palais, 49—57.

257) Liutprand, Antapodosis VI 8 (MGH, Script. III 338—339).

258) Preger, Script. orig. CP. II 144.

259) Theophyl. Simoc. 51.

étendards. Dans les grandes circonstances, comme lors de la réception d'ambassadeurs, le Tribunal recevait une décoration spéciale. Outre les tapisseries, tentures et objets d'art qui y étaient exposés, on suspendait à des chaines dix grands lustres d'argent, tirés de l'Église Nouvelle[260]. Ce fait permet de supposer qu'une partie du Tribunal au moins devait être couverte, à moins que ces lustres aient été suspendus à des poternes.

Le Tribunal des XIX Lits était décoré de statues, parmi lesquelles les Patria signalent celles de Théodose II et de sa femme, l'impératrice Athénaïs-Eudocie, celles de Marcien et de Constantin Ier le Grand[261]. A ces statues, il faudrait ajouter celle de Valentinien III, qui avait épousé Eudocie, fille d'Athénaïs-Eudocie et de Théodose II[262].

C'est au Tribunal que se tenaient les fonctionnaires et les corporations de la capitale pour voir passer l'empereur; les ambassadeurs étrangers étaient également conviés[263]. C'est vraisemblablement du haut de la terrasse du Tribunal, *in eminentiori loco*, que Liutprand vit passer Nicéphore II Phokas, se rendant processionnellement du Grand Palais à Sainte-Sophie[264]. Sur le passage des ambassadeurs, les marins de la Flotte, le corps municipal et les corporations de la capitale avec leurs syndics faisaient la haie[265].

C'est au Tribunal que se réunissaient l'armée, les factions et le peuple, lors du couronnement et du mariage des empereurs et des impératrices[266]: couronnement de Justinien Ier[267], de Tibère II[268], de Maurice[269], de Constantin V[270] et d'Eudocie, troisième femme de Constantin V[271]. Le mariage de Maurice eut lieu à l'Augousteus[272], mais il semble que la présentation à l'armée et aux factions se soit passée au Tribunal des XIX Lits.

C'est au tribunal qu'avait lieu l'investiture des hauts dignitaires: couronnement des césars[273], sacre des nobelissimes[274]. Ainsi furent couronnées au Tribunal des XIX Lits comme césars et nobélissimes les fils de Constantin V[275]. C'est également au Tribunal des XIX Lits que Léon III l'Isaurien décréta, en assemblée publique, la proscription des ikônes[276].

260) Cer. II 15, 572–573.
261) Preger, Script. orig. CP. II 168.
262) Preger, op. cit. I 67.
263) Cer. I 1, 12. 13; II 15, 591.
264) Liutprand, Legatio, ed. J. Becker, Hannoverae et Lipsiae 1915, p. 181.
265) Cer. II 15, 579.
266) Cer. I 40, 204–205; I 41, 209–210.
267) Cer. I 95, 433.
268) Evagrios V 13.
269) Theophyl. Simoc. 31; Theophan. 38; Zonaras III 182.
270) Nicéphore de Constantinople (ed. de Boor), Theophan. 616; Leo Gramm. 179; Cedren. I 793.
271) Theoph. 686.
272) Theophyl. Simoc. 51–52.
273) Cer. I 43.
274) Cer. I 44. Cf. II 27, 228.
275) Theophan. 686 et 696.
276) Theophan. 629.

Primitivement les factions se réunissaient au Tribunal des XIX Lits pour célébrer leurs danses et leurs banquets, ὀρχήσεις καὶ εὐωχίαι[277]. Ce ne fut, en effet, que sous le règne de Justinien II (695–195) que les factions eurent au Grand Palais leurs phiales spéciales[278].

Construit, suivant la tradition, par Constantin Ier le Grand[279], le Tribunal des XIX Lits existait encore au Xème siècle[280]. Il suivit la destinée du Grand Palais et ne disparut vraisemblablement qu'avec lui.

Ainsi, le Tribunal des XIX Lits, lieu de passage, traversé à chaque instant par les cortèges impériaux, appelé encore Tribunal de l'Araia, Tribunal, Maison d'Arès, Exaéron des XIX Lits, Delphax et cour du Palais, était une vaste place. Celle-ci s'étendait, en avant et en dessous du Tricline des XIX Lits, du Portique des XIX Lits aux quartiers militaires et du mur d'enceinte du Grand Palais au Consistoire et à l'Onopodion. Une terrasse élevée ἡλιακόν, προσκήνιον, reliée de plain pied au Portique des XIX Lits par un portail, dominait la place.

277) Preger, Script. orig. CP. I 168.
278) Theophan. 563. Cf. Leo Gramm. 164 et 225; Cedren. I 774.
279) Preger, Script. orig. CP. II 144.
280) Cer. II 15, 572–579.

HERBERT HUNGER / WIEN

EIN GRIECHISCHER BRIEF SULTAN BAJEZIDS II. AN LORENZO DE' MEDICI

Mit einer Tafel

Die Kenntnis dieses bisher unbekannten Dokuments verdanke ich der Liebenswürdigkeit Franz Babingers, dem ich hiemit — zugleich für die Überlassung des Photos — meinen aufrichtigen Dank sagen möchte. Obwohl dieser Brief Bajezids historisch so gut wie nichts „hergibt", habe ich mich zu seiner Publikation entschlossen. Erstens sind bisher nicht viele griechische Urkunden Bajezids II. veröffentlicht[1]), und zweitens bietet der Brief einen weiteren Beleg für den Bildungsstand des griechischen Kanzleipersonals der Hohen Pforte.

Das an Lorenzo de' Medici gesandte Original befindet sich heute im Staatsarchiv zu Florenz[2]). Der erst kürzlich veröffentlichte 3. Band des Inventars des Archivio Mediceo enthält folgende Notiz[3]): *Bajazet (II), sultano di Turchia, Costantinopoli 1491, s. m., s. g., n. 364 (in caratteri greci, con la segnatura imperiale).* Darin ist der Vermerk *senza mese, senza giorno* falsch, da unser Brief eine Volldatierung mit Monats- und Tagesangabe aufweist.

Text

Tughra

Σουλτὰν Μπαγιαζῆτ Χὰν Θ(εο)ῦ χάρητι μέγιστος βασιλεὺς βασιλέων καὶ αὐτοκράτωρ ἀμφοτέρω τῶν ἠπείρων Ἀσίας τε καὶ Εὐρώπ(ης), τῷ ἐνδοξοτάτῳ καὶ μεγαλοπρεπεστάτῳ αὐθέντ(η) τῆς Φλωρέντζας κυρῷ Λαυρεντίῳ δε Μέδητζη, ἡμῶν δὲ ἀγαπιμένῳ καὶ καθαρῷ φίλῳ χαίρειν.

---

1) Miklosich-Müller, *Acta et diplomata III,* Wien 1865, S. 309—317. 332f. 337—339. 344 bis 351. 353—359. — Sp. Lampros, Ἑλληνικὰ δημόσια γράμματα τοῦ σουλτάνου Βαγιαζὶτ **B'**, in: Νέος Ἑλληνομνήμων 5 (1908) 155—189; Texte S. 160—166. Die Bemerkung Καὶ δὲν περισώζεται μὲν ἔγγραφόν τι τοῦ σουλτάνου ἐκ τῶν ἀπεσταλμένων εἰς τοὺς Φλωρεντίνους (S. 158) wird durch den vorliegenden Brief berichtigt. — A. Bombaci, Il „Liber Graecus", un cartolario veneziano comprendente inediti documenti ottomani in greco (1481—1504), in: Westöstliche Abhandlungen, Rudolf Tschudi zum 70. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern, Wiesbaden 1954, S. 288—303, führt 58 zum größeren Teil noch unedierte griechische Dokumente Bajezids II. an und stellt ihre Publikation in Aussicht.

2) Archivio Mediceo avanti il Principato, filza LXXIII, nr. 364, Firenze, Archivio di Stato.

3) Archivio Mediceo avanti il Principato. Inventario. Vol. III (= *Pubblicazioni degli Archivi di Stato* XXVIII), Roma 1957, S. 208.

5 Μεταδεταύτα δηλοποιούμεν τῇ σοῖ εὐγενείᾳ, πῶς ὁ ἀποσταλὴς παρ᾽ ὑμῶν
ὁ ἥδιὅσας ἄν(θρωπ)ος Ἰω(άννης) ὁ Λάσκαρης ἦλθεν καὶ ἤφερεν μας τὴν
ποθυνοτάτην γραφήν σας, κ(αὶ) ἐμάθομεν παρ᾽ αὐτῆς καλῶς, ὅ τι μας ἐγράψεται.
ἐμάθομεν πρώτ(ον) περὶ τῶν ἠγιώνσας καὶ εὐφρανθήκαμεν τὰ μέγιστα.
ἐγνωρίσαμεν δὲ καὶ τὴν ἀγάπην καὶ γνισιώτιταν, ὁποῦ ἔχεται πρὸς ἡμᾶς.
10 καὶ εὐχαριστούμεν σε τὸ πῶς ἐνθημήσε καὶ ἀῒ μνημονεύεις τὴν φιλίαν
ὥσπερ ἔνει τὸ δίκαιον μεταξὺ τῶν φίλων, καὶ ὀρέγεσε πάντοτε να ἦσε
ἥδιως φίλως τῆς βασιλείας μου. δῖ᾽ αὐτὸ καὶ ἡμεῖς θέλομεν καὶ ὀρεγόμεθα
τὴν φιλίαν σας καὶ ἕνεκεν τούτου θέλομεν πάντοτε να μηδὲν ὀκνείται
τὸ γράφειν, ἀμὴ να γράφεται προς τὴν βασιλείαν μου περὶ τῶν ὑγιειῶν τε
15 καὶ καλῶς ἔχειν τῆς σῆς εὐγενείας. ὁ δὲ ἄνοθεν προλεχθεὶς ἄνθρωπόσας
Ἰω(άννης) ὁ Λασκαρης περιοῦ ὑπηρετήματος ἦλθεν ἐδόθη αὐτῷ πάσα ἄδια
ναποιεῖση τὴν δουλίανσας κατατὴν ὀρεξηνσας καὶ δὴ ἐπανέρχεται προς
ὑμᾶς φέρων καὶ ἡμετέραν γραφῆν, καθῶς απετεῖ ἡ ημετέρα φιλία.
εγράφη ἐν Κωνσταν(τιν)ουπόλ(ει) δεκ(ε)βρίῳ ιη′, ἔτει ἀπὸ τῆς τοῦ
Ἰ(ησο)ῦ γεννήσεως ,αυϟα[ον].

1 l. χάριτι 2 l. ἀμφοτέρων 4 l. ἀγαπημένῳ 5 l. σῇ l. ἀποσταλεὶς 6 l. ἴδιός σας l. Λάσκαρις l. ἔφερέν 7 l. ποθεινοτάτην l. ἐγράψατε 8 l. ὑγειῶν σας 9 l. γνησιότητα(ν) l. ἔχετε 10 l. ἐνθυμίζῃ l. ἀεὶ 11 l. ἔνι l. ὀρέγεσαι l. εἶσαι 12 l. ἴδιος φίλος 13 l. ὀκνῆτε 14 l. γράφετε 15 l. ἄνωθεν l. ἄνθρωπός σας 16 l. Λάσκαρις l. ἦλθεν l. ἄδεια 17 l. νὰ ποιήσῃ l. δουλείαν vel δουλιάν l. ὄρεξίν σας 18 l. καθὼς ἀπαιτεῖ 20 l. αυϟα[φ]. Der hier falsche Akkusativ (-ον) stammt wohl von der parallelen Formel κατὰ τὸ . . . ἔτος (vgl. Νέος Ἑλληνομνήμων 5, 166, 8f., 21; der analoge Fehler N. Ἑλλ. 5, 162, 7).

Übersetzung

Sultan Bajezid Khan, von Gottes Gnaden größter König der Könige und Selbstherrscher beider Kontinente, Asien und Europa, grüßt den hochberühmten und prachtliebenden Herrscher von Florenz, Herrn Laurentios de Medici, unseren geliebten, wahren Freund.

Hiemit tun wir Euer Wohlgeboren[4]) kund, daß Euer von Euch geschickter Untertan Johannes Laskaris ankam und uns Euer hochersehntes Schreiben brachte; und wir entnahmen daraus genau, was Ihr uns geschrieben habt. Zunächst erfuhren wir von Euerem Wohlbefinden und freuten uns darüber sehr. Wir erkannten aber auch die Liebe und aufrichtige Gesinnung, die Ihr uns gegenüber hegt. Und wir danken Dir, daß Du die Freundschaft immer beherzigst und an sie denkst, wie es unter Freunden recht und billig ist, und stets bestrebt bist, ein besonderer Freund meiner Majestät zu sein. Deshalb wollen auch wir Euere Freundschaft und streben darnach, und aus diesem Grunde wollen wir immer, daß Ihr nicht zögert zu schreiben, sondern an meine Majestät über die Gesundheit und das Wohlbefinden Euer

4) Wörtl.: Deiner Wohlgeborenheit.

Wohlgeboren[5]) schreibt. Euerem obengenannten Untertan Johannes Laskaris wurde in betreff des Dienstes, um dessentwillen er kam, jegliche Freiheit gegeben, Eueren Auftrag[6]) nach Euerem Wunsch auszuführen, und er kommt zu Euch zurück mit unserem Schreiben, wie es unsere Freundschaft erfordert.

Geschrieben in Konstantinopel, am 18. Dezember 1491 nach Christi Geburt.

Historisches

Janos Laskaris reiste 1491 im Auftrage Lorenzos nach dem Osten[7]). Wahrscheinlich kam er Anfang Juni 1491 in Konstantinopel an. Nach einem mehrwöchigen Aufenthalt begab er sich mit Nikolaos von Siena nach Kreta, um Handschriften zu suchen und zu kaufen und besuchte später in derselben Absicht den heiligen Berg Athos. Im Dezember 1491 befand er sich wieder in Konstantinopel. Sein Kaufvertrag über Handschriften, den er mit dem Arzt Nikolaos von Siena abschloß, ist auf den 17. Dezember 1491 datiert[8]). Unser Schreiben des Sultans ist nun, wie wir sehen, am nächsten Tag ausgestellt. Knös meint, Laskaris sage nicht, ob er den Sultan gesehen und mit ihm gesprochen habe; wohl aber habe er ein Empfehlungsschreiben Lorenzos an den Sultan mitgehabt[9]). Paulus Jovius, der Laskaris persönlich kannte, berichtete, daß der Sultan den Griechen mit betonter Höflichkeit empfangen habe und auf seine Wünsche eingegangen sei[10]). Knös empfiehlt gegenüber dieser Bemerkung des Jovius eine gewisse Vorsicht, hält aber eine Audienz des Laskaris beim Sultan nicht für unwahrscheinlich. Durch unseren Brief wird der Bericht des Jovius bestätigt und der Empfang des Janos Laskaris durch Bajezid II. so gut wie gesichert. Es scheint allerdings, daß Laskaris zunächst keine Gelegenheit hatte, vom Sultan empfangen zu werden, und erst am Ende seines Aufenthaltes, unmittelbar vor seiner Rückreise, das Schreiben Lorenzos überreichen konnte. Jedenfalls weist das Datum unseres Briefes darauf hin.

Sprachliches

Die ersten osmanischen Herrscher ließen ihre Urkunden, soweit sie sich an Ausländer richteten, in den verschiedensten Sprachen ausstellen[11]). Im Verkehr mit den italienischen Stadtrepubliken hat das Griechische eine große Rolle gespielt[12]).

5) Wörtl.: Deiner Wohlgeborenheit.
6) Wörtl.: Arbeit.
7) Vgl. das Kapitel über die Levantereise des Janos Laskaris bei B. Knös, Un ambassadeur de l'hellénisme, Janus Lascaris, et la tradition greco-byzantine dans l'humanisme français. Stockholm-Paris 1945, S. 30ff.
8) Knös, a. a. O., S. 49.
9) Knös, a. a. O., S. 54f.
10) „*Nec defuit honesta petenti*"; Knös, a. a. O., S. 55.
11) F. Dölger, Byzantin. Diplomatik, Ettal 1956, S. 278.
12) Vgl. Sp. Lampros, Ἡ ἑλληνικὴ ὡς ἐπίσημος γλῶσσα τῶν σουλτάνων, in: Νέος Ἑλληνομνήμων 5 (1908) 40–78.

Das beweisen die von Miklosich-Müller, *Acta et Diplomata* III, edierten Verträg und Briefe, welche Mehmed II. und Bajezid II. vor allem an Venedig, ferner an di Johanniter, Genuesen und Einzelpersonen von nichtgriechischer Herkunft richteten ebenso die von Sp. Lampros publizierten Briefe Bajezids II. an die Päpst Innozenz VIII. und Alexander VI.[13]). Es gilt auch von dem von F. Babinger und F. Dölger edierten frühesten Staatsvertrag Mehmeds II. von 1446[14]).

Orthographie, Sprache und Stil unseres Briefes deuten auf ein recht mäßiges Bildungsniveau des griechischen Diktatgebers bzw. Schreibers in der Kanzlei Bajezids II. Ich stelle im folgenden einige bemerkenswerte Erscheinungen der Laut- und Formenlehre sowie der Syntax zusammen.

Lautlehre

1. Orthographie:
   a) Itazismus und unterschiedslose Verwendung langer und kurzer Vokale: Z. 7 ποθυνοτάτην — ποθεινοτάτην; 9 γνισιώτιταν — γνησιότητα; ἔχεται — ἔχετε; 10 ἐνθημήσε — ἐνθυμίζῃ; ἄϊ — ἀεὶ; 11 ἥσε — εἶσαι; 12 φίλως — φίλος; 13 ὀκνείται — ὀκνῆτε; 15 ἄνοθεν — ἄνωθεν (N. Ἑλλ. 5, 165, 34); 18 απετεῖ — ἀπαιτεῖ.
   b) Vernachlässigung der Doppelkonsonanz: 6 ἥδιδσας — ἴδιός σας, 15 ἄνθρωπόσας.
   c) Fehlendes Schluß-Ny: ἀμφοτέρω — ἀμφοτέρων (ebenso N. Ἑλλ. 5, 161, 6; 163, 29).
   d) Spiritus asper an falscher Stelle, da nicht mehr gesprochen: 6 ἥδιδσας; ἥφερεν; 10 ἅϊ; 11 ἕνει; ὁρέγεσε (N. Ἑλλ. 5, 161, 17 ὁρέγεσται); 12 ἥδιως; ὁρεγόμεθα; 16 ἅδια; 17 ὅρεξηνσας — ὅρεξίν σας; 18 ὑμᾶς; καθῶς — καθὼς.
2. Akzente: νὰ ist zumeist ohne Akzent geschrieben (ebenso N. Ἑλλ. 5); der Akzent fehlt auch (wie in der Aussprache) in verbunden gesprochenen Wortgruppen: 5 μεταδεταύτα; 16 περιοῦ; 17 ναποιεῖση; κατατὴν; vgl. 14 und 17 προς. Akut statt Zirkumflex: 5 ταύτα δηλοποιούμεν (ebenso N. Ἑλλ. 5, 161, 10; 164, 3); 8 πρώτον; 10 εὐχαριστούμεν; 13 ὀκνείται; 16 πάσα; umgekehrt 18 γραφῆν. Ferner fehlende Akzente und Spiritus.

Formenlehre

1. Pronomina: zumeist die enklitischen Formen: 6 μας (Dat.); 7 σας (Gen.), μας (Dat.); 13 σας (Gen.); 15 σας (Gen.) usw., aber 18 ὑμᾶς (analog N. Ἑλλ. 5). Relativpronomen: 9 ὁποῦ (für ἥν).

---

[13]) Νέος Ἑλληνομνήμων 5 (1908) 160–166.

[14]) F. Babinger und F. Dölger, Mehmeds II. frühester Staatsvertrag (1446), in: *Orientalia Christ. Per.* 15 (1949) 225–258 (= Byz. Diplomatik, Ettal 1956, S. 262–291).

2. Verbum: Kopula in neugr. Formen: 11 ἔνι = ἐστί; εἶσαι = εἶ (ebenso N. Ἑλλ. 5). 2. Pers. Sing. Med. auf — σαι: 11 ὀρέγεσαι (vgl. Psaltes, Grammatik der byz. Chroniken, S. 209).
   Konjunktiv = Indikativ: 14 νὰ γράφετε.
3. Präpositionen: μετὰ c. accus. = mit; aber περί, παρά, μεταξύ mit dem Genetiv verbunden!
4. Konjunktionen: 14 ἀμή = sondern (N. Ἑλλ. 5, 162, 26; 163, 7; 165, 13); die einfache Negation ist durch μηδέν ersetzt: 13 νὰ μηδὲν ὀκνῆτε.

Syntax

1. Wechsel von Singular und Plural der 2. Person in der Anrede: z. B. 5 τῇ σῇ εὐγενείᾳ...παρ' ὑμῶν; ebenso 14f. (analog N. Ἑλλ. 5, 161, 11f.; 164, 4ff.).
2. Anakoluth: 15 ὁ δὲ ... Ἰωάννης ὁ Λάσκαρις ...ἐδόθη αὐτῷ πᾶσα ἄδεια... καὶ δὴ ἐπανέρχεται.
3. Dativ im Schwinden: 10 εὐχαριστοῦμέν σε, aber 5 τῇ σῇ εὐγενείᾳ, 16 αὐτῷ.
4. Intransitive Verwendung eines Verbums anstelle der transitiven: 8 εὐφρανθήκαμεν.

Im allgemeinen entspricht das sprachliche Niveau und die Entwicklung zum Neugriechischen hin etwa dem des türkisch-venezianischen Vertrages Mehmeds II. von 1446[15]). Von den bei Miklosich-Müller, *Acta et Diplomata* III, abgedruckten Briefen Bajezids II. haben die Nr. 27 (a. 1499) und 28 (um 1500), die aus Originalen abgeschrieben wurden, eine noch mehr verwilderte Orthographie und noch stärker vulgäre Sprache aufzuweisen als unser Brief. Diesem scheint — nicht nur zeitlich — am nächsten zu stehen MM III, Nr. 24 (S. 332f.) vom April 1485. Abgesehen von der stereotypen Grußformel seien folgende Übereinstimmungen erwähnt: Beginn des Textes mit μετὰ δὲ ταῦτα (Nr. 24, Z. 6 ∼ unser Brief Z. 5); ἀμή = sondern (Nr. 24, S. 333, 1 ∼ unser Brief Z. 14); καθαρὰν ἀγάπην καὶ καλὴν φιλίαν (Nr. 24, S. 333, 3) ∼ ἀγαπημένῳ καὶ καθαρῷ φίλῳ (unser Brief Z. 4), ἀγάπην (Z. 8). Der wiederholte Wechsel des Singulars und Plurals der 2. Person in der Anrede begegnet hier wie dort. Die Orthographie kann man schlecht vergleichen, weil die Vorlage eine Abschrift im Venezianer Liber Commemorialium war. Orthographische Parallelen finden sich aber gerade in Nr. 27 MM III, Z. 9 τῆς γραφύσας (= γραφῆς σας), Z. 10 ἠγίας ∼ ὑγείας (vgl. unser Brief Z. 8 ἠγίωνσας), oder die Wendung Z. 10f. περὶ τὴν καλὴν ἀγάπην ἅπερ ἐχεται εἰς τὴν βασίλιάν μου (unser Brief Z. 9 τὴν ἀγάπην ... ὁποῦ ἔχεται πρὸς ἡμᾶς). Weitgehende Übereinstimmung in Sprache und Orthographie weisen auch die von Sp. Lampros „diplomatisch" abgedruckten originalen Papstbriefe Nr. 2 und 4 Bajezids II. vom Februar 1492 bzw. April 1493 auf[16]). Ein Vergleich der von der Biblioteca Ambrosiana freundlich übersandten

---

[15]) Vgl. die Zusammenstellung bei F. Dölger, Byz. Diplomatik, S. 281–285.

[16]) Vgl. oben S. 118f. die in Klammer gesetzten Parallelstellen.

Mikrofilme macht es ziemlich wahrscheinlich, daß die beiden Urkunden von demselben Schreiber wie die hier publizierte geschrieben wurden.

Unser Brief paßt also gut in die kleine und bisher noch nicht im Zusammenhang untersuchte Gruppe von griechischen Urkunden der ersten osmanischen Herrscher.



Brief Sultan Bajezids II. an Lorenzo de' Medici. Firenze, Archivio Mediceo

GERHARD EGGER / WIEN

SPÄTANTIKES BILDNIS UND FRÜHBYZANTINISCHE IKONE

1. Problemstellung

Die Kultur des spätrömischen Reiches war erfüllt von den vielfältigsten Einflüssen, die aus den östlichen Provinzen nach Rom eindrangen. Unter diesen Einflüssen steht auch die spätrömische Kunst, in der die römische Tradition von orientalischen Formen durchdrungen wurde. Dabei ist ein wesentlicher Zug der neuen dadurch entstehenden Kunstform, daß die römische Entwicklung nicht einfach abgebrochen und durch eine neue Form ersetzt wurde, sondern, daß es sich um eine intensive Durchdringung dieser mit neuen Elementen handelt, die zu wellenweisen Entwicklungen, ja sogar zum Nebeneinanderexistieren differenter Strömungen führte. Ohne diese Phänomene wäre der konstantinische Klassizismus nach dem tetrarchischen und neben dem konstantinischen Expressionismus und das Auftreten einer „Renaissance" am Ende des 4. Jh.s neben einem theodosianischen Expressionismus nie erklärbar[1]).

Dieser Prozeß betrifft nicht nur stilistische Verbindungen an sich vorhandener Elemente, sondern auch Neuformulierungen neuer religiöser und philosophischer Vorstellungen, zu denen das Christentum gehörte. Demnach läßt sich für die vom späten 2. Jh. an entstehende christliche Bilderwelt weder eine rein römische, noch eine rein orientalische Wurzel angeben, noch die Behauptung aufstellen, es wäre die neue Form lediglich aus theologischen Überlegungen abzuleiten. So neu die Vorstellungen des Christentums auch waren, und eine neuartige Formulierung daraus notwendig wurde, so sind es doch Elemente der römischen, wie orientalischen Kunstrichtungen, die darin in Veränderung ihre Fortführung finden, denn es vollzieht sich die Enstehung und erste Entfaltung der christlichen Bilder, obwohl das Christentum auf das Judentum und das mosaische Gesetz aufbaut, innerhalb der spätrömischen Kunst und ihrer komplexen Tradition.

Die zentrale Idee des Christentums ist die Vorstellung des menschgewordenen Gottes, dernach der an sich schon als Person gedachte Gott aus der Unendlichkeit

---

[1]) J. de Wit, Spätrömische Bildnismalerei, Berlin 1938; E. Garger, Zur spätantiken Renaissance, *Jb. d. kh. Samm. Wien*, N. F. 8 (1934) 1ff.; G. Egger, Das Stilproblem der Spätantike, E. Garger zum Gedächtnis, *Alte und neue Kunst*, 2 (1953) 1ff.; ders. Die Krise der römischen Bildkomposition, Bemerkungen zur Wiener Genesis, *Mittlgsbl. d. schweizerischen Bibliophilen-Gesell.* 1 (1955) 106ff.

in die Zeitlichkeit, aus dem Unsichtbaren in das Sichtbare, aus dem Überindividuellen in das Individuelle getreten ist. Daraus folgt für die Abbildung, wenn diese überhaupt gestattet ist, vorerst das menschliche Bild Gottes und das Schildern und Aufzeigen seiner historisch faßbaren Taten und die Ausstrahlung dessen auf andere ebenso historisch faßbare Personen. Das aber sind Forderungen an die Kunst, die der römischen Tradition durchaus bekannt waren. Obwohl von theologischer Seite auf Grund des mosaischen Bilderverbotes schon früh gegen Abbildungen gekämpft wurde, bestand dort kein Hindernis, diese religiösen Vorstellungen an vielen Stellen abzubilden. Letzten Endes ist auch durch die tatsächliche Sichtbarkeit Gottes in dem historischen Auftreten Christi jedes Hindernis für das Entstehen von Bildern prinzipiell ausgeschaltet worden.

So entstand das szenisch-illustrative Bild, das schon in seinen Anfängen inhaltlich und problematisch von dem historisch-berichtenden Charakter der Heiligen Schrift her bestimmt war und neben diesem das Bild Christi, also Gottes selbst. Die Berechtigung, ja sogar Notwendigkeit des Christusbildes wurde auch später während des Bilderstreites von den Ikonodulen durch die repräsentative Beziehung zur Inkarnation erklärt[2]). Mit diesem Bildproblem befaßt sich im 8. Jh. nicht nur Johannes Damaskenos, der das Verhältnis zwischen Abbild und Vorbild analog dem Verhältnis zwischen Christus und Gottvater erklärt[3]), sondern vor allem das zweite Konzil von Nikaia, in dem die theologische Stellung der Bilder fixiert wird: „Je öfter man in Abbildungen schaut, desto mehr wird der Beschauende zur Erinnerung an die Urbilder und zu deren Nachahmung angeregt. Denn die Ehre, die man dem Bild erweist, geht auf das Urbild über und wer ein Bild verehrt, verehrt die darin dargestellte Person“[4]).

Das alles betrifft vorderhand aber die Fragen, ob erstens das Bild — und damit an hervorragender Stelle das Bild Gottes selbst — im christlichen Kult überhaupt erlaubt sei und zweitens, wenn es erlaubt ist, welche Stellung es hierin einnimmt. Es betrifft aber weder Probleme der Form, noch solche der Ikonographie, wodurch diese in den Bereich der allgemeinen künstlerischen Situation in den in diesen Jahrhunderten vom Christentum erfaßten Ländern verwiesen werden.

In dieser Zeit soll nun ein neues Gottesbild formuliert werden, das nicht nur dem Betrachter den Eindruck der Göttlichkeit vermitteln soll, sondern neben ikono-

2) Zu diesen Fragen vor allem: W. Elliger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten 4 Jahrhunderten, *Studien über christliche Denkmäler*, hgg. v. J. Ficker, N. F. 20 (1930) 22; ders., Zur Entstehung der frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst, a. a. O. N. F. 23 (1934); E. Kitzinger, The cult of images in the age befor iconoclasm, *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954); Der Satz der Ikonodulen lautet: „Das Bild Christi ist ebenso eine symbolische Repräsentation der Inkarnation, wie die Liturgie der Passion“ (Patr. Germanos); Ostrogorski, La doctrine des saintes icones et le dogme christologique. *Sem. Kondakov.* 1 (1927) 36 (russisch); O. Demus, Byzantine mosaic decoration, London 1947, p. 6.

3) Johannes Damaskenos: PG 94, 1240 ff.

4) Synodaldekret des II. Nic.: Mansi XIII 377 E.

graphischen Details und symbolisch-allegorischen Vorstellungen, als Kernproblem zu zeigen hat, daß dieser Gott in menschlicher Gestalt auf Erden erschienen ist. Diese Vorstellung war nun im römischen Reich der Kaiserzeit mit gleichmäßiger Gültigkeit für das ganze Reichsgebiet keineswegs neu, da sie die Grundlage zur Ausbildung der Bilder des „Divus Augustus“, des göttlichen Kaisers und somit das Zentrum des Kaiserkultes darstellt[5]). Die Wichtigkeit dieser religiösen Einrichtung kann für die Kultur der römischen Kaiserzeit gar nicht genug hoch eingeschätzt werden, da sie unter den Vereinheitlichungsbestrebungen im römischen Reich die einzig für alle Bürger einheitliche Religion neben allem religiösen Synkretismus war[6]). Gerade aber in der Vorstellung des „Theos Epiphanes“ als „Soter“, die dem Kaiserkult und dem Christentum gemeinsam war, entstanden einerseits die großen zum Martyrium führenden Konflikte zwischen Staat und Christentum, andererseits aber auch die Möglichkeit einer raschen schlagartigen Einführung des Christentums im ganzen Reichsgebiet, sobald man diese Konflikte beseitigte, was Konstantin durch das Mailänder Edikt begann[7]) und Theodosios mit seinem Edikt vom Jahre 380 abschloß.

Auf Grund dieser Tatsachen kann man eine Reihe von neuen Einrichtungen der sich bildenden christlichen Kirche, sogar im Ritual der Messe[8]), mit Einrichtungen des Kaiserkultes in Verbindung bringen. Dies gilt auch für das Christusbild, das im Laufe des 4. Jahrhunderts aus anfänglichen verschiedenartigen Formulierungen zu einem allgemein verbindlichen Typus von großer Tradition entwickelt wurde.

2. *Kaiserbild*

Um den Zusammenhang zwischen dem spätantiken Kaiserporträt und dem Christusbild des 4. Jh.s und der nachfolgenden Zeit nachzuprüfen, ist es notwendig, die Situation und Ableitung des spätantiken Kaiserporträts näher zu untersuchen, das in diesem Zusammenhang von den übrigen Porträts der Spätantike, trotz stilistischer Gemeinsamkeiten, vorerst zu trennen ist. Den unmittelbaren Ausgangspunkt auch für das Kaiserbild stellt allerdings das römische republikanische Porträt dar, für das das allgemeine Erfordernis nach einem künstlerischen Abbild eines bestimmten lebenden Menschen in voller Wiedergabe seiner Individualität mit Beifügung seines Namens voll erfüllt ist. Die römische, von der etruskischen Sepulkralkunst ab-

5) E. Bickermann, Die römische Kaiserapotheose, *ARW* 27 (1929) 1 ff.; E. Stauffer, Christus und die Caesaren, Hamburg 1952.

6) E. Kornemann, Römische Geschichte, Kaiserzeit, Stuttgart 1942, S. 390 ff.; G. Egger, Römischer Kaiserkult und konstantinischer Kirchenbau, *Jh. d. österr. arch. Inst. Wien*, 1956/8, S. 120 ff.

7) H. Dörries, Das Selbstzeugnis Kaiser Konstantins, *Abh. d. Ak. d. Wiss. Göttingen phil. hist. Kl.*, 1954/3, S. 34 ff

8) I. A. Jungmann S. J., Missarum solemnia, eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 Bde., Wien 1948, I. S. 87 f.

zuleitende Porträttradition, eines der wesentlichsten Elemente der römischen Kunst, erhält sich, solange es ein römisches Reich gibt. Innerhalb dieser Tradition stehen auch die zahlreichen Bilder römischer Kaiser, die ihre Verwendung im Kaiserkult fanden.

Der Zweck aller römischen Porträts war anfänglich sicher der Ahnenkult, besonders im Hinblick auf das Weiterwirken der einzelnen Person in der Geschichte. In der römischen Kultur spielt das Geschichtsbewußtsein, d. h. die historische Wichtigkeit der einzelnen Handlung und damit der einzelnen handelnden Person eine sehr große Rolle, die nicht nur zur literarischen Aufzeichnung der einzelnen Taten und Berichte und zu den erzählenden Reliefs der Triumphsäulen, sondern auch zum Erhalten der einzelnen Person für Geschichte und Nachwelt führte. Diese Absicht findet im Bild des Kaisers besondere Verdichtung und Höhepunkt. Bei diesem tritt aber noch die Absicht hinzu, nicht nur die einzelne Person in voller Individualität zu erhalten, sondern, durch diese Person den besonderen religiösen Typus des als Retter der Welt auf Erden erschienenen Gottes zu repräsentieren.

Dieses auszudrücken, gab es vier Möglichkeiten: Erstens die Gleichsetzung der Person des Kaisers mit einem bekannten Gott und die Verbindung des Kaiserporträts mit der entsprechenden Ikonographie, wie etwa das Bild des Claudius als Jupiter oder des Commodus als Herkules[9]). Zweitens die Idealdarstellung des Kaisers im Sinne eines antiken Heros, im besten Beispiel vertreten durch die Statue des Augustus von Primaporta im Vatikan[10]). An ihr ist das klassizistisch idealisierte Porträt des Kaisers mit der Idealfigur des römischen Imperators verbunden, der sich durch den Friedensgestus als „Soter", durch die unbeschuhten Füße und den kleinen Amor neben sich aber als Gott erweist. Hier zeigt nicht nur die ganze Figur eine gewisse Idealisierung, sondern auch das Porträt selbst. Bei aller Erkennbarkeit des darin dargestellten Octavianus Augustus wendet sich das Bild ganz deutlich jenen allgemeingültigen Menschenbildern zu, wie sie in der griechischen Klassik, weit entfernt von jeder Porträtgenauigkeit, als Idealbild des Menschen an sich ausgebildet wurden. In diesen Bildern der griechischen Klassik verbindet sich aber die Darstellung des Menschlichen mit der des Göttlichen zu einer Form, für die als Idealbeispiel die Figur des Apollon vom Zeustempel in Olympia gelten kann. Hieraus läßt sich die Absicht erkennen, für das richtungsgebende Bild des Kaisers auch die klassische Idealform des göttlichen Menschen und menschlichen Gottes heranziehen zu wollen. Wie bedeutend die Form des Augustus von Primaporta tatsächlich war, läßt sich nicht nur durch ihre Fortwirkung in Figuren wie etwa dem Reiterbild Marc Aurels auf dem Kapitol[11]), sondern vor allem durch die Statue Konstantins im

9) Claudius im Vatikan: **Lübke, Pernice, Sarne**, Die Kunst der Römer, Wien 1958, Abb. 190; Commodus im Capit. Mus.: **Lübke**, a. a. O., Abb. 214.

10) Augustus im Vatikan: **Lübke**, a. a. O., Abb. 180.

11) Marc Aurel am Capitol: **Lübke**, a. a. O., Abb. 212.

Lateran ermessen[12]), durch die diese letzten Endes klassische Idealvorstellung bis an die Schwelle des Mittelalters erhalten bleibt. Bei diesen beiden Möglichkeiten handelt es sich um den sichtbaren Ausdruck der Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen in einer Person.

Verwandt dieser Idealisierung ist der dritte Typus des Kaiserporträts, der im 2. nachchristlichen Jahrhundert in der Idealisierung des Kaisers als griechischem Philosophen auftaucht. Hier handelt es sich wohl weniger um eine Darstellung seiner Göttlichkeit, als der eines durch erhabene Geistigkeit wirkenden Retters, obwohl die übrigen Vorstellungen der Apotheose und des Kaiserkultes voll erhalten blieben. In diesen Bildern nimmt das römische Kaiserbild die Tradition des hellenistischen Idealporträts des 4. bis 1. vorchristlichen Jahrhunderts auf, bei dem es nicht um genaue Abbilder lebender Menschen, sondern um gleichsam phantasierte Charakterbilder dieser Menschen geht, die wohl mit Namen versehen, eine Porträt-Tradition eröffnen, aber einen hervorragenden Menschentypus veranschaulichen sollen, wie die Bilder des Homer, Sokrates, Platon oder Demosthenes[13]). Hier liegt eine Porträt*absicht* vor, die nicht die individuellen Züge dieser Menschen, sondern ein charakterisierendes Bild ihrer Person, Stellung und Aufgabe mit richtunggebendem Charakter weiterführen will. In der römischen Kaiserzeit wurde diese Idee wieder aufgegriffen und mit der römischen Porträttradition verbunden. Daraus entstanden Bilder wie etwa das des Antoninus Pius im Thermen-Museum[14]), das auf den ersten Blick wie ein hellenistischer Kopf des Aristoteles aussieht, dann aber doch als Porträt des Kaisers erkennbar ist.

Die vierte und wichtigste Möglichkeit der Darstellung des „Divus Augustus" ist die der persönlichen Apotheose, idealisiert und frei von allen ikonographischen Details. Hier handelt es sich um eine Art des „verklärten" Porträts, für das als erstes Beispiel ein Kolossalkopf Caesars gelten kann[15]), von dem dieser Typus bis zu dem Kolossalkopf Konstantins am Kapitol, dem Hauptvertreter des spätantiken Kaiserporträts, reicht[16]). In dieser Form wird die römische Porträtgenauigkeit mit einer Idealisierung und Typisierung verbunden, was durch Weglassung individualisierender Details und das Auftreten verallgemeinernder Züge bei weiterer Erhaltung der Erkennbarkeit des Dargestellten bewirkt wird. Da das Kaiserbild dieser Form nicht nur die Person des Kaisers in ihrer Einzelhaftigkeit erhalten, sondern durch sie das Übergeordnete, ins Jenseits Weisende ausdrücken sollte, wirkte bei diesem

12) **G. Egger**, Zur Analyse des spätantiken Porträts, *Jb. d. kh. Samml. Wien* 51 (1955) 9ff.

13) **H. Zaloscer**, Porträts aus dem Wüstensand, die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum, Wien 1961, meint S. 32, die hellenistischen Porträts seien „... nicht die lebenswahre und lebenstreue Darstellung eines einmaligen Individuums"; **B. M. Felletti Maj**, Museo nazionale Romano, I Ritratti, Roma 1953, Katalog No. 11, 12, 14, 15 und 18.

14) **Felletti**, a. a. O., No. 203.

15) Neapel Museo Nazionale, **Lübke**, a. a. O., Abb. 171.

16) Rom, Conservatorenpalast, **Lübke**, a. a. O., Abb. 226.

sowohl die klassische wie hellenistische Idealvorstellung ein. Entscheidend für diesen Typus kommt aber nun hinzu, daß die Göttlichkeit des Kaisers nach dem römischen Kaiserkult erst durch den Tod des Kaisers in Erscheinung trat. Somit ist das Kaiserkultbild prinzipiell das Bild eines Toten und durch diesen Tod Verklärten, auch wenn es, wie etwa das Kolossalbild Konstantins, schon zu seinen Lebzeiten angefertigt wurde. Dadurch aber tritt es in Beziehung zum Sepulkralbild und erhält daraus besondere Merkmale, auf die später im Zusammenhang mit dem Privatbild der Spätantike noch näher eingegangen werden soll.

Somit lassen sich vorerst drei Wurzeln des Kaiserbildes feststellen:

Erstens das römische Individualporträt mit Erhaltung der persönlichen Züge des einzelnen Menschen, mit der Absicht, das Diesseitige für die Geschichte zu erhalten. Zweitens das klassische Menschenbild, mit der Absicht, eine ideale Vorstellung des Menschen an sich in seiner Verbindung zum Göttlichen zu geben und drittens das hellenistische Idealporträt, mit der Absicht, ein bestimmtes Menschen-Ideal, das nur im einzelnen auftreten kann und als Vorbild für viele zu gelten hat, in charakterisierender Weise darzustellen. Da die Vereinigung dieser Linien bei den Bildern von Personen vor sich geht, denen göttliche Verehrung zukommt, entstand daraus ein Bild, das die dargestellte Person wohl für die Geschichte erhält, aber für eine Geschichte, die auf das Jenseits hingerichtet ist, und damit ein Bild, das als Vorbild und Andachtsbild für die Betrachter zu gelten hat.

Durch die Gleichstellung des Christentums mit den anderen Religionen im römischen Reich und das dadurch beginnende, immer stärker werdende Überhandnehmen christlicher Vorstellungen innerhalb der römischen Kultur, das schließlich zur Einführung des Christentums als Staatsreligion nach Ablauf von 70 Jahren führte, entstand aber eine Krise, sowohl im Kaiserkult wie im Kaiserbild. Konstantin selbst hat als erster auf die Vorrechte des Kaiserkultes und die Divinisierung verzichtet. Da er sich nicht mehr für einen Gott halten ließ, war diese Vorstellung von ihm an im wesentlichen wohl überwunden. Ob Konstantin sich selbst als Christ betrachtet hat oder nicht, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Jedenfalls hat er am Christentum großes Interesse gehabt und sich an vielen innerkirchlichen Entscheidungen beteiligt, hat die Kirche dotiert, Kirchengebäude errichten lassen und selbst angeordnet, daß er in einem Sarkophag mit der Aufschrift „Der Apostelgleiche" begraben werden solle[17]. Dadurch stieg der Kaiser in eine menschliche Sphäre herab, wenn ihm auch trotzdem eine sehr hervorragende politische Stellung blieb, da von den autokratischen Grundsätzen des Dominates nicht abgegangen wurde. Religiös übernahm der Kaiser aber durch seine neue Beziehung zu den Aposteln eine gewisse entscheidende Funktion.

Angewendet auf das Porträt folgt daraus, daß wohl der Anspruch auf die Rolle als Götterbild verschwand, aber der Ausdruck der Jenseitsrichtung erhalten blieb,

17) Dörries, a. a. O., S. 412ff.

ja in gewisser Weise sogar noch verstärkt wurde, wie durch die Bilder Konstantins II., Valentinians I., Theodosios des Großen und Arkadios wie Theodosios II., zuletzt auch durch das Bild Justinians in San Vitale erwiesen werden kann[18].

3. *Das Privatporträt der Spätantike*

Die Hinwendung auf das Jenseits ist unter diesen Umständen aber kein Vorrecht des Kaisers mehr, woraus sich eine zunehmende Angleichung von dessen Porträt an das Privatporträt der gleichen Zeit ergibt. Dieses hatte bis zur Spätantike, abgesehen von ganz allgemein stilistischen Zügen eine etwas andere Entwicklung, da bei ihm die Tradition des römischen Individualporträts stärker und der klassizistische und hellenistische Zusammenhang schwächer war. Die Angleichung der beiden Gruppen im Verlauf des 4. Jh.s besteht darin, daß einerseits — wie gesagt — das Kaiserbild das Vorrecht der Göttlichkeit verliert, andererseits die Jenseitsrichtung im Zusammenhang mit dem Christentum wie auch allen Mysterien- und Erlösungsreligionen bei allen anderen Bildern hervorgehoben wird. Bilder wie das Familienporträt auf dem berühmten Goldglas in Brescia oder zahlreiche Oranten-Bilder in den Katakomben sind die besten Beispiele dieser Situation[19]. Bei diesen läßt sich aber in besonderer Weise noch eine weitere Entwicklungslinie feststellen, die auf die Form der spätantiken Privatbildnisse einen großen Einfluß ausgeübt hat: das Sepulkralbild.

Alle Erlösungsreligionen, die in der römischen Kaiserzeit eine Rolle spielten, stammen aus den östlichen Provinzen, die ja auch die Heimat des Kaiserkultes waren. Dort aber, vornehmlich in Ägypten, hat das jenseitsgerichtete Bild des Menschen in sepulkraler Verwendung bereits eine lange Tradition, die sich bis zu den Reserveköpfen der vierten Dynastie zurückverfolgen läßt. Die Absicht dieser Bilder war die, den einzelnen Verstorbenen zu repräsentieren und seine Diesseitigkeit für das Jenseits zu erhalten, dabei aber nicht ein völlig getreues Abbild seiner körperlichen Erscheinung wiederzugeben, sondern durch das Vermerken verallgemeinender Züge einen Ausgleich zwischen Individualisation und Generalisierung zu schaffen. Hier liegt also eine Porträt*absicht* ohne Porträt*genauigkeit* vor[20].

Unter dem Einfluß der römischen Porträttradition aber, die in Ägypten in der Zeit der römischen Herrschaft bekannt wurde, veränderte sich dieses Bild in Richtung des individuellen Porträts, und es resultierte daraus eine Form, die uns in den ägyptischen Mumienporträts in großer und eindrucksvoller Fülle erhalten ist[21]. In diesen

18) R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts, Berlin 1933, Taf. 50, 52, 78, 95, 103 und 119; Egger, Porträt, a. a. O., Abb. 6 und 7; G. Galassi, Roma o Bisanzio, Roma 1930, Tav. LXXXVIII.

19) Egger, Porträt, a. a. O., Abb. 10; J. de Wit, Spätrömische Bildnismalerei, Berlin 1938, S. 39f. und Taf. 22/1, 23 und Cripta dei cinque santi in San Calisto, S. 48f., Taf. 25, weiter Taf. 29/2, 31/3, 40/2, 41 und 42; P. Styger, Die römischen Katakomben, Berlin 1933, Taf. 44.

20) Zum Beispiel W. Wolf, Die Kunst der Ägypter, Stuttgart 1957, Abb. 439.

21) Zaloscer, a. a. O.

Bildern ist genau das gleiche ausgeformt, was der Meinung der Spätantike von der Stellung des Einzelnen entsprach, vor allem dann, wenn es galt, diesen Einzelnen im Zusammenhang mit seinem Tod und Grab und somit auch seiner Erlösung darzustellen, wie es an Sarkophagen und in den Katakomben nötig war.

Somit tritt zu den drei bisher angegebenen Wurzeln spätantiker Bildnisdarstellung das ägyptische Sepulkralporträt als vierte Wurzel hinzu. Es entstand daraus ein Porträttypus, nunmehr sowohl für den Kaiser, wie auch für die Privatperson, bei dem die Absicht bestand, die einzelne Person wohl mit Porträtgenauigkeit zu überliefern, ihr aber Züge zu verleihen, die ihre Hinwendung zu einer übergeordneten Welt deutlich zum Ausdruck bringen. Das aber sind expressive Züge, die in gewissen Verallgemeinerungen des Gesichtstypus, besonderen Konstruktionslinien der Kopfbildung, in der Frontalität der Darstellung und vor allem in der Behandlung der Augen und des gleichsam transzendentalen Blickes liegen.

4. Das Christusbild

Dieses ist nun die Situation, in der es unternommen wurde, das Bild des neuen Gottes zu formen. Die ersten Versuche auf diesem Gebiet bewegten sich ganz in symbolisch-allegorischer und illustrativer Richtung[22]). Zu den einen gehört an erster Stelle Christus als „Guter Hirte" wie auch der „Lehrende" oder der „Gesetzgebende" Christus, zu der zweiten Christus als „Wundertäter". Bei beiden Gruppen ist kein besonderer Gesichtstypus ausgebildet worden, sondern die Bilder schwanken zwischen mehreren Formen eines jugendlichen und philosophischen Äußeren. Die aus der Mitte des 4. Jh.s stammende Statuette im Thermenmuseum[23]) etwa zeigt die Ausbildung eines jugendlichen Typus, der auch sonst auf Sarkophagen auftritt, der ganz im Sinne hellenistischer Idealporträts das Bestreben zeigt, zu einer allgemein verbindlichen Form vorzudringen.

Am Ende des 4. Jh.s taucht aber ein neuer Typus von allergrößtem Interesse auf, der alle anderen Bilder verdrängte und schließlich, wie die spätere christliche Ikonographie zeigt, zu dem herrschenden Bild Christi wurde. Im Gegensatz zu dem jugendlichen Christusbild der vorangehenden Zeit zeigt dieses Bild ein würdevolles Antlitz mit langen Haaren und langem Bart. Das früheste Beispiel dafür ist ein Fragment eines Säulensarkophags in San Sebastiano, das Gerke sehr mit Recht um 370 datiert[24]). Dieses Bildnis, das kurze Zeit später an dem berühmten Mailänder Stadttorsarkophag von 390 auftaucht, ist von da an immer häufiger nachweisbar. Der Bischof Epiphanios berichtet[25]), daß er es am Ende des 4. Jh.s an mehreren Stellen

22) F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1940.

23) Gerke, a. a. O., Abb. 56–59.

24) Gerke, a. a. O., S. 104; zu diesem Bild ist auch ein Ausspruch Tertullians – De carne Christi 9 (A. Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten, Leipzig 1931) – von Interesse.

25) K. Holl, Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung, in: Ges. Aufs. z. Kirchengesch. II, S. 351ff., Frag. 23.

in den östlichen Provinzen gesehen hätte. In Rom taucht es in den Apsisbildern von Santa Pudenziana und SS. Cosma e Damiano im 5. und 6. Jh. auf, in Ravenna an dem thronenden Christus in San Apollinare nuovo und in Sakkara in der Apsis des Jeremias-Klosters im 6. Jh.[26]). In den Langhausmosaiken von San Apollinare nuovo dringt dieser Typus teilweise auch schon in die szenischen Bilder ein und verdrängt schließlich ganz das Bild des jugendlichen Christus, der in einem späten Beispiel noch in der Apsis von San Vitale in Ravenna erhalten ist. Dieses bärtige Christusbild ist die Vorstufe des byzantinischen Pantokratorbildes für das als viel späteres vollendetes Hauptbeispiel das Kuppelmosaik von Daphni aus dem späten 11. Jh. gelten kann.

Mit diesem Bild hat es aber eine besondere Bewandtnis. So richtig Gerkes Feststellung ist, daß die theodosianische Idee der himmlischen Maiestas[27]) bei der Ausbildung dieses Typus entscheidend sei, so genügt diese Feststellung allein noch nicht. Sie erklärt nur die Auffassung und Stellung der Figur, das Repräsentative, die Frontalität und den Charakter als Andachtsbild; nicht aber die Bildung des Gesichtes, das sich auch aus dem „Christus philosophicus"[28]) der vorkonstantinischen Zeit nicht ableiten läßt. In diesem neuen Gesicht wird in Haar- und Barttracht ein Typus gebracht, der unrömisch und auch sonst ungewöhnlich ist und den anderen Bildern der theodosianischen Zeit nicht entspricht. Und doch ist es die Form, die sich später durch Jahrhunderte durchsetzt und weitererhält. Auf die Lösung dieser Frage wird durch spätere literarische Erklärungen hingewiesen, die dieses Bild als „nicht von Menschenhänden gemalt", als Abdruck und somit als wahres Porträt bezeichnen[29]). Die Berichte hierüber sind freilich sehr legendenhaft und entstammen erst dem 6. Jh.: Der Pilger Theodosius sah Gesicht und Arme Christi auf der Geißelsäule, Antonius von Memphis (544) berichtet von einem „linteum in quo effigies salvatoris...", und 574 soll unter Justinos II. ein solches Tuch nach Konstantinopel gebracht worden sein[30]). Bekannt ist bis in unsere Zeit die Legende vom Schweißtuch der Hl. Veronika, deren Name freilich nur eine Wortkombination aus „vera-ikon", „das wahrhafte Bild" ist, und das berühmte und oft untersuchte Leichentuch Christi in Turin[31]). Es ist hier nicht der Ort, die Richtigkeit dieser Überlieferungen zu untersuchen. Wichtig für die Bildtradition ist nur, daß man sie in dieser Zeit für wahr hielt und daß das Bild auf dem Turiner Leichentuch mit dem am Ende des 4. Jh.s neu auftauchenden Christusbild übereinstimmt, und diese Übereinstimmung bis zu dem Pantokratorbild von Daphni an Genauigkeit sogar noch zunimmt. Aus diesen Legenden und der

26) H. U. v. Schönebeck, Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge, Città del Vaticano 1935; E. D. Ross, The Art of Egypt, London 1931, S. 56, Taf. 253/1.

27) Gerke, a. a. O., S. 53f.

28) Gerke, a. a. O., S. 7ff.

29) Kitzinger, a. a. O., S. 112ff.

30) Kitzinger, a. a. O., S. 113f.; Tobler, Itinera et descriptiones terrae sanctae, Genova 1877; W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten 1956, S. 13.

31) W. Bulst, Das Grabtuch von Turin, Frankfurt 1955.

jahrhundertelangen byzantinischen Tradition vom „ἀχειροποίητος“ Bild Christi ist vor allem aber die Absicht zu erkennen, das verbindliche Christusbild auf ein tatsächliches Individualporträt zurückzuführen[32]).

Damit ist aber auch die Verbindung zum spätantiken Porträt, insbesondere zum Kaiserporträt gegeben[33]). Denn das entscheidende bei diesem neuen Christusbild liegt in der Suche nach einem Porträt und der damit gegebenen Eröffnung einer Porträttradition. So ist auch die Art und Ausbildung dieses Porträts durch die gleiche Absicht, die an den Kaiserporträts der Spätantike feststellbar ist, beherrscht: Ein das individuelle persönliche Aussehen der dargestellten Person wiedergebendes Abbild, das neben Porträtsgenauigkeit und Erkennbarkeit die Stellung und Funktion dieser Person repräsentiert und vom Besonderen zum allgemein Göttlichen, vom Diesseitigen zum Jenseits hinführen soll. Der Ausbildung des neuen Christusbildes kommt die Situation des Kaiserporträts nach Konstantin dabei aber in besonderer Weise entgegen, da trotz allem Transzendentalismus der Anspruch auf Göttlichkeit bei diesen Bildern wegfiel und dadurch, bezogen auf die wichtige Rolle des Kaiserkultes eine Lücke entstand. Wie nach der neuen Auffassung von der Stellung des Christentums im römischen Reich Christus an die Stelle des „Divus“, der kirchliche Gottesdienst an die Stelle des Kaiserkultes trat und nach dem Edikt des Kaisers Theodosios das Christentum die religiöse vereinigende Funktion im römischen Reich übernahm[34]), so trat nun auch das neue Christusbild an die Stelle des göttlichen Kaiserbildes. Gerade zu diesem Übergang war es aber notwendig, eine individuell bestimmte Person mit aller Porträthaftigkeit und nicht bloß die Bildvorstellung eines spekulativen Gottesbegriffes auszuformen.

Hiebei trifft auch die römische Persönlichkeitsvorstellung und das Wirken der einzelnen Person in der Geschichte mit der Vorstellung von dem persönlichen Gott der Christen mit seinem Wirken in der Geschichte zusammen, eine Vorstellung, die das Christentum von den anderen in der Spätantike so verbreiteten Mysterienreligionen trennt. Gerade diese Persönlichkeits- und Geschichtlichkeitsvorstellungen sind es, die durch die Überlieferung des wahren Porträts wesentlich unterstützt wurden.

5. Das Heiligenbild

Die Beziehung, die zwischen Kaiserbild und Christusbild besteht, tritt in analoger Weise zwischen dem spätantiken Privatporträt und dem Heiligenbild auf. Auch bei den Privatporträts spielt die Stellung der Persönlichkeit in der Geschichte die entscheidende Rolle für die Erhaltung der Individualität. Diese Einstellung wurde in

[32]) Zusammenstellung der Literatur der Christusbilder bei Felicetti, a. a. O., S. 18; E. Dobschütz, Christusbilder in: *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristl. Lit.*, N. F. 3 (1899).

[33]) Ch. Diehl, Manuel d'art Byzantin, Paris 1925, I 228f.

[34]) „Alle Völker, über welche sich unsere milde Herrschaft erstreckt, sollen sich zu dem Glauben bekennen, welchen der Hl. Apostel Petrus den Römern gegeben hat.“ Cod. Theod. XVI 1, 2.

der Spätantike auf das Heiligenbild übertragen. Denn bei diesem sollen nicht bloß Repräsentanten einer bestimmten geistigen Richtung dargestellt werden, sondern namentlich bekannte Personen mit ganz bestimmten in der Geschichte ihrer Religion wirksamen Einzeltaten. Daneben sollen aber diese Porträts, im Gegensatz zu denen der römischen Republik, die Person nicht allein ihrer Taten wegen überliefern, sondern ihrer auf das Jenseits hingerichteten Taten wegen. Dadurch liegt bei ihnen aber die gleiche Absicht wie bei den Privatporträts der Spätantike vor.

Wie bereits betont, offenbart sich bei diesen Bildern die Verbindung eines individualistischen Realismus römischer Tradition mit einem transzendentalen Expressionismus, der den religiösen Vorstellungen der Spätantike entstammt und somit beim Mithraskult und den neuplatonischen Erlösungsmythen ebenso zu finden ist wie auch beim Christentum, und der sich von da aus bei allen spätrömischen Porträts durchsetzt.

Durch die Verdrängung des Ahnenkultes wie auch das immer Häufigerwerden der Beerdigung an Stelle der Verbrennung entstand in diesem Zusammenhang eine Sepulkralkunst als eigentlicher Ausstrahlungspunkt der neuen Form.

Nur in einem kleinen Sondergebiet zeitlich, räumlich und im Personenkreis sehr beschränkt, erhält sich bis an das Ende des 4. Jh.s im Privatbildnis ein gewisser Klassizismus, wie ihn das Bild einer „Poppaea“ im Thermenmuseum und das berühmte Symmachorum-Nicomachorum Diptychon (Louvre und Victoria and Albert Museum) zeigen[35]).

Der allgemein herrschende Typus aber ist der eines Individualporträts mit deutlichem Transzendentalismus, der sich in Verallgemeinerungen des Gesichtstypus, vor allem aber in der Behandlung der Augen und des Blickes äußert. Auf dieser Stufe findet auch die Angleichung an das Kaiserbild statt.

Die intensivsten Beispiele dieser Art stellen, wie bereits hingewiesen, einerseits die ägyptischen Mumienporträts dar, in denen die römisch-orientalische Durchdringung in besten Beispielen einer östlichen Provinz vorliegen und der transzendentale Expressionismus im Zusammenhang mit jüdischer und judenchristlicher Sepulkralkunst steht, andererseits den Orantenbildern der Katakomben und Sarkophage, die die westliche Ausformung dieses Typus darstellen[36]). In den letzteren ist der Übergang vom Privatporträt zum Heiligenbild gegeben. Genau wie die Mumienporträts repräsentieren die Orantenbilder einen Verstorbenen in unmittelbarer Verbindung mit seinem Grab. Bei ihnen besteht somit die Absicht, einen bestimmten

[35]) Garger, a. a. O.; Delbrueck, a. a. O., S. 234f., Taf. 124f. und Abb. 79.

[36]) G. Wilpert, I Sarcofagi cristiani antichi, Roma 1929, die charakteristischesten Beispiele: Bd. I: Tav. XIX/6, LXII/1, p. 79; Tav. LIII/3, p. 75; Lateran-Sarkophag 178 Tav. LXXXVI/3; besonders wichtiges Beispiel im Vergleich zu den Mumienporträts ein Sarkophag aus der Domitilla-Katakombe: Tav. LXXXX/1—3, p. 101ff.; weiter der „Brüdersarkophag“ im Lateran (Nr. 55) Tav. LXXXXI, p. 102 und Tav. LXXXXII und LXXXXIII, Tav. LXXXXVIII Bd. II: Tav. CCXVIII, p. 111, 116.

Menschen abzubilden, diesen aber in der besonderen Situation seiner Ewigkeitsrichtung zu zeigen. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art ist der sogenannte Brüdersarkophag im Lateran[37]). Weitere Beispiele bieten eine große Reihe von Riffelsarkophagen[38]). Wichtiger aber noch als die Sarkophagbilder sind jene in den Katakomben, wie etwa das bekannte Orantenbild der Domitilla-Katakombe oder das in der Katakombe Del Trasone[39]), bei denen es sich wohl nicht bloß um irgendeinen dort Begrabenen, sondern schon um eine verehrungswürdige Person handelt.

Die große Bedeutung der römischen Katakomben liegt darin, daß sie, in erster Linie als Grabstätte verwendet, in den großen Verfolgungszeiten als zeitweilige Versammlungsräume dienten. Deswegen wurden in ihnen kammerartige Verbreiterungen der Gänge angelegt, die wohl auch als Grabkammern in Verwendung waren, aber auch im Hinblick auf ihre Versammlungsraumfunktion Bilder erhielten, die diesem zweiten Zweck dienten. In diesen Bildern wurden keine Szenenfolgen geboten, wie sie kurze Zeit später in den Langhausmosaiken von Santa Maria Maggiore bereits vorliegen, sondern sie zeigen vielmehr in sich geschlossene Einzelbilder, bei denen der Betrachtungs- und Andachtscharakter den der Erzählung überwiegt. Die gleiche Absicht zeigen auch die Bilder der dort dargestellten Einzelpersonen. Für den Stil dieser Bilder ist nun sehr entscheidend, daß die stärkste Verwendung der Katakomben als Versammlungsräume und somit auch die Entstehung der meisten Bilder in den Beginn des 4. Jh.s, während der größten aller Verfolgungen unter Diokletian, fällt. In dieser Zeit, der auch eine besonders große Zahl von Märtyrern entstammt, wurde aber auch an allen Stellen die spätantike Form des Porträts ausgebildet.

Die Verehrung der Märtyrer setzte ohne Zweifel unmittelbar in der Zeit ihres Martyriums ein. Bei ihren Bildern wurde aber nicht vorwiegend die Geschichte ihres Martyriums geschildert, sondern man unternahm es, wie die erhaltenen Beispiele zeigen, die einzelnen durch ihr Martyrium verklärten Personen, als Einzelpersonen in ihrer Verklärung — ausgedrückt durch ihre betende Haltung — zu zeigen. Das Wissen, daß es sich bei diesen um den Zeitgenossen bekannte Einzelne handelte, war dabei sicher so stark, daß man, genau wie bei den Mumienporträts, ihr Porträt überliefern konnte. Aber die Absicht der Darstellung war das Aufzeigen der Verklärung und der Zweck der Darstellung die Andacht und das Vorbild. An vielen Stellen spricht die junge Kirche von den Taten der Märtyrer und ihrem persönlichen Zeugnis. Der Begriff der Heiligkeit steht in dieser Zeit immer mit der Einzelperson und der Einzelleistung im Zusammenhang, woraus auch die Einrichtung eines Martyrologiums entstand[40]).

37) Egger, Porträt, a. a. O., Abb. 11.

38) Wilpert, Sarcofagi, a. a. O., II Tav. CCXXXXV, p. 336.

39) Abb. wie bei Anm. 19 und J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, IV., Taf. 127 und 131.

40) Die frühesten Märtyrerakten stammen von Ignatius von Syrien aus dem Jahr 107, dann folgen Kalendarien des 4. Jh.s; das älteste Martyrologium ist syrisch aus dem Jahr 412; s. Wetzer-Welte, Kirchenlexikon, Freiburg 1882ff. I 176ff; über die Märtyrerverehrung ebd. VIII, 950 und den Vorrang der Märtyrer VIII, 951.

Somit sind diese Orantenbilder in ihrem Zusammenhang mit dem spätantiken sepulkralen Bildnis und der transzendentalen expressiven Form des spätantiken Porträts der Ausgangspunkt der Heiligenbilder der christlichen Kunst.

Durch die konstantinische Kirchenbefreiung entstand zweifellos eine gewisse Verschiebung in der Heiligenvorstellung der Kirche. Das Martyrium war vorerst abgeschlossen und die Zahl der Heiligen durch dieses nicht mehr ergänzbar. Dadurch trat wohl die Persönlichkeitsvorstellung dieser Einzelnen in den Hintergrund gegenüber der allgemeinen Heiligkeit, die sie vertraten. Weitere Ergänzung erfuhr die Schar der Heiligen aber durch die Aufnahme der Bekenner und Kirchenlehrer, die ebenso wie die Märtyrer festumrissene bekannte Personen waren, deren Bilder man festhalten konnte. Durch diese wurde aber auch der Begriff der Heiligkeit erweitert und allgemeine Züge gewannen den Vorrang vor besonderen[41]). An der Persönlichkeit des Heiligen wurde aber weiterhin immer festgehalten, was auch in dem später festgelegten Verfahren der Heiligsprechung seinen Niederschlag findet. So bleibt der Heilige in allen Fällen Einzelperson, die ihrer Persönlichkeit und ihrer einzelnen Taten wegen in den Rang der Heiligkeit und zur Verklärung erhoben wird und deren Einzelpersönlichkeit dem Gläubigen zur Erinnerung, Nachahmung und Verehrung — wie es im zweiten Nicaenum heißt — vorgestellt werden soll. Dieser Verehrung und Erinnerung aber dient das Heiligenbild, das, wenn es auch kein Porträt im strengen Sinn mehr ist, alle Züge der Einzelpersönlichkeit aufweisen soll.

Daraus ergibt sich erstens, daß durch die Wichtigkeit der Einzelpersönlichkeit des Heiligen der Ausgangspunkt des heiligen Bildes im Gebiet des Sepulkralporträts zu suchen ist, zweitens, daß durch die allen Heiligen übergeordnete Heiligkeit, die sie auszudrücken haben, der gleiche Transzendentalismus in ihren Bildern beabsichtigt ist, wie in der spätantiken Form des Porträts und drittens, daß durch das immer stärkere Betonen dieser übergeordneten Stellung die Entwicklung der Abbildung von der strengen Individualisation ausgehend zu einer Typisierung führt, die aber Individualzüge weiter erhält.

Daraus entstand letzten Endes eine Form, die prinzipiell mit der im hellenistischen Idealporträt ausgebildeten in Beziehung gebracht werden kann, da es sich hier wie dort darum handelt, einer bestimmten, von Einzelpersonen repräsentierten Vorstellung in gleichwertigen aber differenzierten Bildern allgemeine Gültigkeit zu verschaffen, wobei die Individualität der Einzelperson des durch seine Taten Verklärten den Hintergrund bildet.

Diese Form zeigen als Haupt-Beispiele: die Bilder der Heiligen Kosmas und Damian in der gleichnamigen Kirche in Rom, das Bild des Heiligen Menas auf der Christus-Menastafel aus Bawit, die Heiligen Sergius und Bacchus auf der Tafel in Kiew und die Bilder der einzelnen Heiligen in den Prozessionen in der Kuppel des

41) Wetzer-Welte, a. a. O. V, 1620ff.; die Ordnung der Heiligen, ebd. I, 557/8.

Baptisteriums der Orthodoxen und an den Langhauswänden von San Apollinare nuovo in Ravenna[42]), wie das Votivbild des Hl. Demetrios in Thessaloniki.

Waren die Wurzeln des spätantiken Porträts im klassischen Menschenbild, dem römischen Individualbild, dem hellenistischen Idealbild und dem ägyptischen Sepulkralbild zu finden, so ist die Wurzel der christlichen Heiligenikone in den spätantiken Mumienporträts und den Orantenbildern der Katakomben und Sarkophage, wie überhaupt im transzendentalen Typus der spätantiken Bildnisse des 4. bis 6. Jh.s gelegen.

Entwicklungsgeschichtlich ist, wie gesagt, die Bewegung von der Individualisierung zur Typisierung festzustellen. Die Orantenbilder zeigen eine deutliche Porträthaftigkeit einzelner Personen, da bei ihnen auch die Verbindung zur bekannten Person am unmittelbarsten war. Bei späteren Bildern wie in Cosma e Damiano ist die Porträtähnlichkeit auch durch die Beifügung der Namen ohne weiteres zu erkennen, obwohl es für die Rolle dieser Bilder schon irrelevant geworden war, ob es sich bei ihnen um tatsächliche Porträt*genauigkeit* oder nur mehr um Porträt*absicht* handelt. Die gleiche Einstellung erhält sich bei Einzelbildern bis in das 6. Jh., wie die Tafel der Heiligen Sergius und Bacchus beweist. Gerade diese Tafel ist für die Frage der Porträttradition von größter Bedeutung. Die Art der Darstellung der beiden Personen ist von der gleichen Ruhe, Frontalität, ja fast Erstarrung beherrscht, wie sie bei vielen Mumienporträts und dem Goldglas von Brescia aufgetreten ist. Zwischen den beiden Personen ist aber neben diesen Elementen eine deutliche Differenzierung zu sehen, die auf eine Porträttradition hinweist. Die gleichen Elemente lassen sich auf der Christus-Menastafel in der Differenzierung des Bildes des Heiligen von dem Christi feststellen.

Ein weiteres hervorragendes Beispiel dieser Situation ist das Fresko der thronenden Maria zwischen den Heiligen Adautus und Felix mit der Stifterin Turtura[43]) im Grab der beiden Heiligen in der Domitilla-Katakombe aus dem 6. Jh. Gesichtstypus, Gesamtausdruck jedes Gesichtes, wie Frontalität und betonter Blick sind bei allen dargestellten Personen die gleichen und doch liegen deutliche Individualisationen vor. Diese sind aber andererseits nicht so stark, daß von Porträts im eigentlichen Sinne gesprochen werden könnte, sondern sie verraten nur die Absicht, die Vorstellung von Einzelpersonen erwecken zu wollen, ohne dabei den Einzelnen mit photographischer Treue wiedergeben zu müssen. Gewollt ist der Ausdruck einer allgemeinen übergeordneten Vorstellung, repräsentiert durch eine besondere Person, die sich selbst dieser allgemeinen Vorstellung eingeordnet hat.

Bei den in Prozessionen aufgereihten Heiligenfiguren der ravennatischen Mosaiken aber, sowohl denen des Baptisteriums wie denen in San Apollinare, tritt die

42) Wilpert, Mosaiken, a. a. O., Taf. 105, 106, 107; Felicetti, a. a. O., Abb. 29, 30; Galassi, a. a. O., Tav. XVII–XXI und XXII–XXIX; H. P. L'Orange und P. J. Nordhagen, Mosaik, München 1960, S. 35 und Taf. 84.

43) Wilpert, Mosaik, a. a. O. IV., 136; Felicetti, a. a. O., S. 26 und Taf. 5.

Porträthaftigkeit immer mehr zurück und weicht einer Typisierung mit gewissen Differenzierungen. Bei diesen ist aber doch immer wieder deutlich zu erkennen, daß Wert darauf gelegt wurde, *verschiedene* Personen und nicht einen *einheitlichen* Typus abzubilden, wie es, als extremster Gegensatz zu dieser Form, in der griechischen Klassik erreicht wurde.

Die gleichen Gesetze für die Ausbildung eines Gesichtstypus und die Erhaltung der Porträthaftigkeit weisen die gleichzeitigen Privatporträts aus Ostia, Ephesos oder Aphrodisias[44]) auf, bei denen es sich nicht um Heilige handelt. Sie alle sind deutliche Porträts, bei denen aber ein ins Allgemeingültige führender Zug neben dem Erhalten der Individualität hervortritt, die Individualität aber nie völlig verloren geht. Einen gewissen Höhepunkt in dieser Gruppe stellt der sogenannte „Eutropius" aus Ephesos in Wien dar[45]). Bei diesem Bild findet Individualisation und Transzendentalismus einen hervorragend starken Ausgleich, so daß bei diesem Bild ebenso an das Porträt eines Beamten, der von der jenseitsgerichteten Stellung des Menschen durchdrungen war, wie an die Darstellung eines Heiligen gedacht werden kann[46]).

Die Aufgabe aller Privatporträts war aber doch letzten Endes eine andere, als die der auch noch so stark durch ihre Persönlichkeit wirkenden Heiligen. So steht neben dem letzten Kaiserporträt der Antike: dem Bild Justinians in San Vitale, das letzte wirklich römische Porträt einer Privatperson in dem Bild des Bischofs Maximian. Beide aber entstammen der gleichen Zeit, in der in den Heiligenprozessionen von San Apollinare die Individualität weitgehend hinter der Typisierung zurücktritt. Die formalen Mittel aber sind bei beiden Gruppen die gleichen: Frontalität, Vereinheitlichung in der Gesichtskonstruktion durch den schematischen Aufbau des Gesichtes aus zwei Kreisen, übergroße Augen und starrer Blick. Je stärker diese Mittel beim Heiligenbild Anwendung finden, umso mehr tritt die Individualisierung zurück und der Andachtsbildcharakter in den Vordergrund.

Einen Sonderfall unter allen Heiligenbildern der frühchristlichen Kunst stellt das Bild Mariens dar. Das früheste bekannte Beispiel ist das Bild der thronenden Gottesmutter mit dem Propheten Isaias in der Priscillakatakombe aus dem späten 2. Jh. Dieses Bild ist eine Darstellung einer für die Rolle und Aufgabe der Mutter Gottes besonders charakteristischen Szene, nicht aber mit rein erzählender Absicht, sondern, durch die Beifügung des Propheten, mit einem symbolischen kontemplativen Aspekt. Hier wird die Figur Mariens gleichsam aus einer Erzählung herausgelöst, erhält einen visionären Charakter und wird dadurch zum Andachtsbild umgeformt. Durch diese Darstellung ist der Entwicklungsweg des Marienbildes von der Illustration zum Andachtsbild vorgezeigt. Bei dem Bild Mariens handelt es sich von

44) J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit, Berlin 1941, Taf. 35–39, 41 und 44.

45) F. Eichler, *Anz. Ak. Wien*, 1939/5; Kollwitz, a. a. O., S. 128ff. und Taf. 43; Egger, Porträt, a. a. O., S. 24, Abb. 14, 15.

46) D. Talbot Rice, Beginn und Entwicklung christlicher Kunst, Köln 1947, S. 32, Taf. 4.

Anfang an nicht so stark um die porträthafte Erfassung ihrer Einzelperson, als um die Charakterisierung ihrer religiösen und theologischen Stellung. Wie Maria immer als Theotokos oder Μήτηρ Θεοῦ bezeichnet wird, es also immer darauf ankommt, sie in der Rolle der „Christusbringerin" zu zeigen, so wird sie in dem Bildtypus der Nikopoia ebenso wie in dem der Hodegetria und den daraus entstandenen Typen immer in Verbindung mit dieser Aufgabe gezeigt. Daraus entstand ein mehr oder weniger streng formuliertes Bild mit illustrativ-meditativem Aspekt, also einer Art Zusammenfassung einer Szene und nicht so sehr um die losgelöste Einzelfigur. Trotz dieser streng genommen anderen Situation als beim Heiligenbild, wurden doch auf das Marienbild im folgenden die gleichen formalen Gesetze angewandt. Dadurch tritt auch bei diesem Bildtypus jenes künstlerische Phänomen in Erscheinung, das über Aufgabe und Funktion hinweg ein festes Bild für die Person entwickelte. Erst später tauchte eine dazu passende Legende auf, die auch für das Marienbild eine Porträttradition entstehen lassen will: Die Legende von dem Bild, das der Evangelist Lukas gemalt haben soll. Gerade aber diese Geschichte beweist wiederum, wie stark die Porträtabsicht aller dieser Bilder war[47].

6. Ergebnis

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Die Rolle der Einzelperson von Christus bis zu den Heiligen war im frühen Christentum so stark, daß die Absicht bestand, den Bildern dieser Personen individuellen Porträtcharakter zu verleihen. Beim Christusbild ist diese Absicht am stärksten gewesen und führte daher zur Festlegung einer tatsächlichen Porträttradition, die alle spekulativen Versuche verdrängte. Beim Heiligenbild ist die Porträtbeziehung durch das anfänglich tatsächliche Bekanntsein der Personen gegeben und beim Marienbild wird die Figur aus dem Szenischen herausgelöst und in analoger Weise gebildet.

Alle diese Bilder aber gehen in ihrer Absicht über die Form eines Individualporträts hinaus, weil die in ihnen abgebildeten Personen ihrer transzendenten Stellung wegen abgebildet wurden und dieses im Bild zum Ausdruck gebracht werden sollte.

Diese Absicht ist aber die gleiche wie jene, die die Porträtdarstellungen der Spätantike überhaupt beherrscht, und so kam es, daß die Tradition von diesen zu den christlichen Heiligenbildern ungebrochen weiterführt. An die Stelle der Porträts der göttlichen Kaiser tritt das Bild Christi und an die Stelle der um den Kaiser gescharten Personen treten die Bilder der Heiligen. Da aber die Ewigkeitsgeltung aller Heiligen eine noch stärkere war, als sie in Kaiserkult und Mysterienkult gefaßt wurde, so entstand aus diesen Bildern neben ihrer Porträttradition das allgemein gültig formulierte Andachtsbild. Immer aber bleibt der Hintergrund die Einzelperson, die nie in Vergessenheit gerät, wie es im zweiten Nicaenum auch heißt: „Wer ein Bild verehrt, verehrt die darin dargestellte Person."

47) H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild, in *Jb. d. Öster. Byz. Ges.* 4 (1955); D. Klein, St. Lukas als Maler der Maria, Berlin 1933.

HELMUT BUSCHHAUSEN / z. Zt. WIEN

FRÜHCHRISTLICHES SILBERRELIQUIAR AUS ISAURIEN*)

Mit sechs Tafeln

Im Eski Eserler Müzesi zu Adana steht ein Silberreliquiar, das im Jahre 1957 von einem Bauern in Çırga in der Nähe von Mut gefunden wurde. Nach Aussage des Finders Bay Ahmet Şan aus Kırkyılan ist das Reliquiar in einem Steinbehälter am Ende einer Kirche verborgen gewesen. Diesen Steinbehälter darf man analog zum Fund von Dağ Pazarı in Isaurien[1] als einen Reliquienaltar[2] deuten.

Bei einer Höhe von 4,8 cm ist der Kasten des Reliquiars 9,8 cm breit und 4 cm tief; über dem Kasten wölbt sich ein Deckel mit einer Scheitelhöhe von 2,8 cm. Das dünne Silberblech, aus welchem das Reliquiar besteht, ist unbeschädigt, sieht man von einigen Stellen an Figuren und Perlbandrändern ab, wo die mit Modeln hergestellten Erhebungen ein wenig eingedrückt sind. Zusammengesetzt ist das ganze Kästchen aus sechs Teilen: dem größten, der zugleich Vorderseite, Rückseite und Boden abgibt, den zwei Schmalseitenteilen, dem Deckelteil und den beiden Lunettenteilen, die zum Deckel gehören. Die figuralen Szenen wurden mit Hilfe von Modeln so hergestellt, daß für jedes Feld ein besonderer Model gedient haben muß. Einige scharfkonturierte Faltenstege können möglicherweise Nachbearbeitung erfahren haben, die vollkommene Identität jener Szenen jedoch, die mit demselben Model hergestellt wurden, spricht gegen diese Möglichkeit. Wohl nicht mit Hilfe von

*) Als sich der Artikel von H. Buschhausen bereits im Satz befand, wurde der Redaktion der Beitrag von A. Grabar, Un reliquiaire provenant d'Isaurie, in: *Cahiers archéolog.* 13 (1962) 49–59 bekannt, der demselben Objekt gewidmet ist. Trotz zahlreicher Überschneidungen wird der obenstehende Artikel in seiner originalen Fassung, ohne irgendwelche Zusätze, veröffentlicht. H. Hunger

1) M. R. E. Gough, Annual Report. Isauria and Cilicia 1959. *Anatolian Studies* 10 (1960) 7. – Ältere Lit.: G. H. Forsyth, Architectural notes on a trip through Cilicia. *Dumb. Oaks Pap.* 11 (1957) 233ff. Zuletzt bei: M. Gough, The Early Christians. London 1961, S. 183. *Ancient Peoples and Places 19.*

2) J. Braun, Der christliche Altar I, München 1924, S. 525ff. – A. Grabar, Martyrium I. Paris 1946, S. 335ff. – Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Wiesbaden 1960, S. 114f. – Speziell: Th. Klauser, Vom Heroon zur Märtyrerbasilika. *Kriegsvortr. der rh. Fried.-Wilh.-Un. Bonn. 62. Reihe Griechenland.* Bonn 1942. – Ders., Christlicher Märtyrerkult, heidnischer Heroenkult und jüdische Heiligenverehrung. Köln-Opladen 1960, S. 27–38. Dort Hinweise auf die Forschungen von Dyggve. – Zuletzt: F. W. Deichmann-A. Tschira, Das Mausoleum der Kaiserin Helena. *Jb. d. Inst.* 72 (1957) 92–109.

Modeln dürften entstanden sein die Augen Christi und die Augen der Oranten im linken Seitenfeld der Vorderseite und im rechten der Rückseite. Eindruckstellen (s. o.) sind vor allem an den Perlbandrändern sichtbar. Stärker als sie fallen Kratzspuren auf, besonders an der Vorderseite und bei den Thekladarstellungen. Diese Kratzer, falls sie Spuren von Begradigungsarbeiten im Reliefgrund bedeuten, entstammen vielleicht noch der Herstellungszeit des Reliquiars. Eher jedoch ist anzunehmen, daß sie Spuren späterer, nach der Auffindung vorgenommener Reinigungsversuche sind.

Michael Gough hat im Jahre 1958 das Reliquiar an mehreren Stellen angezeigt und in der Zeitschrift *Byzantinoslavica* veröffentlicht[3]). Die Ergebnisse hat Volbach übernommen[4]). Auf einer Forschungsreise nach Kilikien hat Herr Professor Dr. Ludwig Budde, Münster, neue Aufnahmen hergestellt, die er mir zur Veröffentlichung überlassen hat. Ich möchte ihm auch an dieser Stelle herzlich danken. Bei dem hohen Wert, den das Reliquiar für die östliche Ikonographie besitzt, erscheint es zweckmäßig, die neuen Abbildungen, verbunden mit einigen ergänzenden Ausführungen, vorzulegen.

Christos Basileus

In der Mitte der Vorderseite des Reliquiars befindet sich in kreisförmiger Medaillonfläche eine Darstellung des thronenden Christus. Das auffallend große Haupt zeigt ein jugendliches, bartloses und etwas rundliches Antlitz mit überbetonten kreisrunden Augen sowie mit konstantinischer Frisur[5]); kurze Stirnhaare ordnen sich kranzartig zu breiter Welle. — Der Orant im Seitenfeld links trägt dieselbe Frisur; solche absolute Gleichheit der Darstellung schließt bei der Gestalt Christi das Vorhandensein eines Diadems als Kopfschmuck aus. — Zu seiten des nimbierten Hauptes Christi erscheinen, einander gleichwertig, die Attribute Stern und Kreuz. Bekleidet ist Christus mit Pallium und Tunika. Ein Saum des Palliums

[3]) M. Gough, *The Ill. Lond. News.* 18. 12. 1957, S. 1121. Abb. der Vorderseite; Datierung 5. Jh. — Ders., Report on Archeological Work carried out at Alahan in 1957. *Türk Arkeoloji Dergesi* 8 (1958) (ersch. 1959) 7. — Ders., A Fifth Century Silver Reliquiary from Isauria. *Byzantinoslavica* 19 (1958) 244—250. — Ders., Early Christ. a. a. O., S. 184. — Ders., The Church of Evangelists at Alahan. *Anatolian Studies* 12 (1962) 173—184, dort S. 181.

[4]) W. F. Volbach, Silber- und Elfenbeinarbeiten vom Ende des 4. bis zum Anfang des 7. Jahrhunderts, in: Beitr. z. Kunstgesch. und Arch. des Frühmittelalters. Akt. z. VII. Int. Kongr. f. Frühmittelalterforschung 1958. Köln-Graz 1962, S. 27 und Taf. V, Abb. 9.

[5]) R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts. Berlin-Leipzig 1933, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 8, S. 36ff. Im folgenden nach J. Kollwitz, Christos Basileus. Reallex. f. Ant. u. Christ. (im folgenden RAC) 2 (1954) 1257—1262. Dort weitere Literatur verzeichnet. Besonders: Ders., Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der Frühzeit. *Theologie und Glaube*, Werkheft 2 (1947/48) 95—117. — Weitere Literatur bei Ch. Ihm, a. a. O. 2. Kap. — A. Alföldi, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof. *Röm. Mitt.* (im folgenden RM) 49 (1934) 1—117 .— Ders., Insignien und Tracht der römischen Kaiser. *Röm. Mitt.* 50 (1935) 1—171. — H. P. L'Orange, The Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo 1953, S. 139ff. — A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin. Paris 1936, S. 139ff.

verläuft diagonal über die Brust ansteigend zu seiner linken Schulter; ein anderer Saum schwingt im Bogen über seinen linken Arm. Der Gestus seiner erhobenen rechten Hand ist nicht genau zu identifizieren; seine linke Hand ist vor die Mitte des Körpers geführt und hält die Gesetzesrolle. Die Beinstellung der Gestalt Christi entspricht dem üblichen leichten Grätschsitz von Gestalten auf Bildern des 4. Jahrhunderts, bei welchem die Knie unterschiedliche Höhe haben; der rechte Fuß tiefer als der linke steht und im Gegensatz zu diesem abgewinkelt ist. Der lehnelose Thronsessel mit flachem Suppedaneum und mit dicken Armknäufen wird flankiert von den proportional sehr verkleinerten Gestalten der Apostelfürsten. Petrus und Paulus, ebenfalls jugendlich und bartlos, wenden das Gesicht Christus zu; gesteigerter Kontrapost ergibt die Wirkung starken seitlichen Auseinanderstrebens ihrer Gestalten. Erhöhter Stand weist sie außerdem einer tieferen Raumschicht zu. Beide Apostel heben ihre rechte Hand im Akklamationsgestus. Auf der linken Seite steht Petrus, der unter seinem linken Arm die crux hasta trägt, Paulus auf der anderen Seite hält in gleicher Hand vermutlich ein Buch. Diese Bildstelle ist durch Einsetzen des hochrechteckigen Feldes mit der Gestalt des Konon beschädigt, so daß man auf ein Buch nur aus der Rechteckform des gehaltenen Gegenstandes sowie aus ikonographischen Parallelen schließen kann.

Vereinzelte Darstellungen aus dem 3. Jahrhundert zeigen Christus stehend, angetan mit dem Pallium des Lehrers, in seiner Linken eine Rolle tragend, seine Rechte entsprechend dem Redegestus ausgestreckt haltend; auf zwei Darstellungen ist er sogar mit dem kaiserlichen Purpurmantel bekleidet[6]).

Die tetrarchisch-frühkonstantinische Zeit zeigt ihn in der Philosophentracht sitzend unter den Aposteln und sie belehrend. Zu gleicher Zeit entsteht das erste repräsentative Thronbild Christi; es isoliert ihn aus dem Kreis der Apostel und plaziert ihn auf einen erhöhten Thronsessel. So wird der innerbildliche Aktionszusammenhang gelockert; das Ereignisbild weicht dem Repräsentationsbild[7]), bis schließlich am Ende der Epoche Christi Gestalt durch abstrakte Zeichen ersetzt werden kann[8]). Bezeichnend ist die Übernahme apokalyptischer Symbole in der theodosianischen Zeit. Vorbildlich für alle repräsentativen Darstellungen des thronenden Christus bleibt der tetrarchisch-frühkonstantinische Typ: Christus im Gewande des Philosophen, seine Rechte emporgehoben, mit seiner Linken ein Attribut haltend[9]). Dieser *formale Typ* durchläuft als Konstante die variablen *Bedeutungstypen*

[6]) Nach Kollwitz, RAC 3 (1957) 7—8 (Quellen): Praetestato (Wilpert Kat. 19 [im folgenden WK]) und Grab 10 unter S. Sebastiano bei H. Lietzmann, Petrus und Paulus in Rom. Berlin-Leipzig. 2. Aufl. 1927, Taf. 10.

[7]) L. Budde, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes. Berlin 1957, S. 5ff. (ältere Lit., bes. G. Rodenwaldt, in Anm. 2).

[8]) F. Gerke, Der Ursprung der Lämmerallegorie in der altchristlichen Plastik. *Zeitschr. NT. Wiss.* 33 (1934) 165, 169, bes. 187ff. (im folgenden *ZNW*).

[9]) Beispiele bei Kollwitz, RAC 3 (1957) 14, dazu noch Via Latina: A. Ferrua, Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. Città del Vaticano 1960, Taf. XI.

(„Christus als Lehrer“, „liturgische Majestas“, „Kranzverleiher“, „traditio legis“, „adoratio“ etc.), welche durch Insignien definiert werden[10]).

Wohl in enger Anlehnung an das Hofzeremoniell entstehen in tetrarchisch-frühkonstantinischer Zeit die ersten Beispiele von Gruppierungen, in welchen der erhöht sitzende Christus, flankiert von zwei Thronwächtern, die Akklamationen proskynierender Gläubiger entgegennimmt[11]). Es handelt sich bei den Thronwächtern jedoch nicht um die Apostelfürsten, wie die Vorderseite des Sarkophags 174 im Lateran (WS 121, 4) beweist, auf welcher neben den Thronwächtern auch noch die beiden Apostelfürsten dargestellt sind.

Bei Übertragung der kaiserlichen Ikonographie auf das Bild Christi bleibt dieser angetan mit dem Pallium der Philosophentracht[12]); er behält auch den Gestus seiner rechten Hand[13]) und das Attribut in seiner Linken, die Rolle[14]), bei.

Die proportionale Vergrößerung der Gestalt Christi auf dem Bild unseres Reliquiars entspricht der auf höfischen Darstellungen des 4. Jahrhunderts üblichen Rangabstufung der Würdenträger. So ist z. B. auf dem Theodosiosobelisken[15]) und auf Reversen von Medaillons und Münzen die Gestalt des Kaisers überragend groß gebildet.

Daß die attributiven Zeichen Stern und Kreuz zu seiten des Nimbus[16]) Christi erscheinen, entspricht vielleicht der Bedeutung, welche den offenen Legenden auf Münzaversen des 4. Jahrhunderts zukommt[17]). Dort wurde der Stern mitunter durch das Kreuz oder das Chrismon ersetzt[18]). Der Stern kennzeichnet den Kaiser als den

[10]) Für die typologischen Systematisierungen vgl. neben Lawrence, Schönebeck, Bovini und Campenhausen besonders F. Gerke (u. a.), Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage. *Archäologiai Ertesitö* 52 (1939) (Berlin 1940) 67–110. – Ders., Christus in der spätantiken Plastik. 3. Aufl. Berlin 1948, Kap. IV. – G. de Francowich, Studi sulla scultura Ravennate I. I sarcofagi. *Felix Ravenna* 26–27 (1958) 5–172. – Ders., continuazione, ebd. 28 (1959) 5–175. – Eine wesentliche Vereinfachung bei J. Kollwitz, *Theol. u. Gl. Wkh.* 2. a. a. O. S. 97 (mit Hilfe literarischer Quellen). – Im Anschluß an Kollwitz und Gerke: Ihm, a. a. O. Die beiden Typen *Christus als Lehrer* und der *Kosmokrator* werden von ihr noch gesondert behandelt.

[11]) Sarkophage: Florenz (Wilpert, Sark. 287, 1), Rom, San Sebastiano (WS 40), Arles (WS 38, 3), Fresko in der Domitillakatakombe (Wilpert, Kat. 196).

[12]) Siehe Anm. 5.

[13]) L'Orange, a. a. O. S. 165ff. – Ders., Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose. *Symb. Osl.* 14 (1935) 85–114. – W. M. Schumacher, Dominus legem dat. *Röm. Quart.* 54 (1959) 4.

[14]) Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Leipzig 1907, S. 44.

[15]) D. T. Rice-M. Hirmer, Kunst aus Byzanz. München 1959, Nr. 5.

[16]) A. Krücke, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Straßburg 1905, S. 51f. und S. 73. – Ders., Randbemerkungen zum frühchristlichen Nimbus. *ZNW* 30 (1931) 263–271.

[17]) Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. G. Bruck, Wien.

[18]) G. Bruck, Die spätrömische Kupferprägung. Graz 1961, Taf. XIX, S. 7.

zum Gott Werdenden oder als Gott Geborenen. So zeigt das Reversbild einer Münzprägung des Pertinax die providentia deorum, wie sie mit erhobenen Armen den Stern des neuen Kaisers[19]) als Zeichen für dessen himmlische Sendung empfängt. Nicht anders verhält es sich mit der Vorstellung vom Erscheinen Christi: seine Geburt steht unter dem Zeichen eines Sternes. In Bildszenen der Katakomben verweist der Prophet Balaam auf den Stern[20]). Prudentius bezeichnet den „Stern von Bethlehem“ als „vexillum regis“[21]). Das gemeinsame Auftreten von Stern und Kreuz im Medaillon unseres Reliquiars ist Beleg für die Entstehung in einer Übergangszeit, in welcher Teile der heidnischen Ikonographie in die christliche einflossen.

Das Bild der Apostelfürsten, die den Thron Christi flankieren[22]), hat sein heidnisches Pendant auf Münzreversen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts mit dem Bild der Söhne Konstantins, die des Vaters Thron flankieren[23]). Paulus trägt die crux hasta[24]) Christi. Die Lanze gehört zum festen Bestand der Herrscherikonographie und bezeichnet den Besitzer als Inhaber höchster imperialer Gewalt[25]). Das Kreuz auf der Lanzenspitze deutet auf das Reich Christi hin. Die Szene entspricht dem Hofzeremoniell des 4. Jahrhunderts, das die höchsten Würdenträger von der Proskynese[26]) befreite und ihnen das Recht der freien Rede (der παρρησία / fiducia) einräumte, da sie des Herrschers Freunde (φίλοι / amici) waren[27]). Alle

[19]) Grabar, L'Empereur. S. 227. – A. Deißmann, Licht vom Osten, Tübingen 1923, S. 294ff. – H. Lietzmann, Der Weltheiland. Bonn 1909, S. 20 und 48. – Alföldi, *RM* 50 (1935) 84, Anm. 4 (Quellen für die Begriffe: caelo demissus [delapsus], caelo receptus), Anm. 7 (sideribus demissus [receptus]), dort weitere Lit.

[20]) G. A. Wellen, Theotokos. Utrecht-Antwerpen 1961, S. 16ff., dazu noch Ferrua a. a. O. Taf. 86, 1. – E. Kirschbaum, Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen. *RQ* 49 (1954) 129–171, bes. 144ff.

[21]) Liber Cathemerinon. PL. 59, 793; nach Ihm, a. a. O. S. 53. Als vexillum regis wird der Stern auch in einem Kranz von zwei Genien gehalten, Monza, Domschatz Ampulle Nr. 3. – A. Grabar, Les Ampoules de Terre Sainte. Monza-Bobbio. Paris 1958, Taf. VIII.

[22]) Kollwitz, Christus König. S. 104ff. – Grabar, L'Empereur. S. 196–200. – Th. Klauser, Der Ursprung der bischöflichen Insignien und Ehrenrechte. *Universitätsreden Bonn*, 1948, S. 29, Anm. 5. – H. U. Instinsky, Bischofsstuhl und Kaiserthron. München 1955, S. 29. – Alföldi, *RM* 49 (1934) 42. – Ihm, a. a. O. S. 12. RE 3A, 929f. – E. Stommel, Die bischöfliche Kathedra im christlichen Altertum. *Münch. Theol. Ztsch.* 3 (1952) 17–32. – Ders., Bischofsstuhl und hoher Thron. *Jb. Ant. Christ.* 1 (1958) 52–78.

[23]) Beispiele abgebildet bei R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke. Berlin 1932, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 6, Taf. 67, c, 3, 4 und Nachtrag Abb. S. 243.

[24]) Beispiele für lanzentragende Apostel sind so häufig, daß sich Einzelnachweise erübrigen. R. P. Griffing, Early Christian Ivory in Cyprus and notes on the Asiatic Ampullae. *The Art Bull.* 20 (1938) 266–279.

[25]) A. Alföldi, Hasta Summa Imperii. The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome. *AJA* 63 (1959) 1–27. Praetor hastarius: RE 7, 250 1ff.

[26]) Alföldi, *RM* 49 (1934) 28. – Deißmann, a. a. O., S. 324. – Ihm, a. a. O., S. 19.

[27]) E. Peterson, Zur Bedeutungsgeschichte der παρρησία Festschrift R. Seeberg 1929 I, S. 283. – Ihm, a. a. O., S. 19.

drei Gestalten haben den gleichen Gestus; daher darf man ihn bei Christus in Anlehnung an den Gestus des sol invictus imperator als ein Zeichen der Allmächtigkeit deuten, bei den Aposteln als Zeichen der Akklamation[28]). Der Bildtypus *Zuordnung von nur zwei Aposteln zum thronenden Christus* fand vermutlich bereits in konstantinischer Zeit Eingang in die Monumentalkunst. Voraussetzung ist, daß das Apsisprogramm von Alt-St.-Peter zu Rom, das in der Zeit Innozenz' III. vollkommen erneuert wurde, mit einer durch den päpstlichen Notar Grimaldi beglaubigten Nachzeichnung übereinstimmte[29]). Neben diesem Beispiel aus der Monumentalkunst sind als Parallelen anderer Art zu nennen: zunächst ein Sarkophag und ein Fragment eines anderen (?) aus dem Lateranmuseum zu Rom (WS 42, 3 und 42, 2) (gegen 400) sowie ein Deckenfresko aus der Katakombe Pietro e Marcellino (WK 52) aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Diese Beispiele gehören dem westlichen Kunstkreis an. Zu nennen sind ferner ein Bild auf der Vorderseite des Pignattasarkophags zu Ravenna[30]), der in die Zeit kurz nach 400 gehört und nach Kollwitz einer konstantinopolitanischen Werkstatt angehört, und weiter das im Typ dem eben genannten Bild sich anschließende Relief aus Taşkasap (Istanbul), das man der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuordnen will[31]). Zeitlich in das 5. Jahrhundert gehören noch die Fragmente von Sarkophagen östlicher Herkunft, die sich in Brussa und in Istanbul befinden, und deren Bildszenen dasselbe Programm zeigen[32]). Vermutlich ebenfalls ins 5. Jahrhundert zu verweisen ist eine Darstellung vom gleichen Typ, die sich als Negativschnitt in einem Siegelring befindet, den das British Museum aufbewahrt[33]). Als letzte Beispiele seien die vorwiegend östlichen Elfenbeindiptychen des 5. und 6. Jahrhunderts erwähnt[34]).

---

28) E. Peterson, ΕΙΣ ΘΕΟΣ. *Forsch. zur Rel. und Lit. des AT und NT*, NF. 41 (1926) 141ff. — L'Orange, a. a. O., S. 165ff. — Alföldi, *RM* 49 (1934) 97. — RAC I (1950) 216—233. — Zur Übernahme des Herrscherkultes besonders: K. Wessel, Christus Rex, Kaiserkult und Christuskult. *AA* 68 (1953) 118—136. — Zur Stellung der Apostel beim Christus: J. Kollwitz, Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der Konstantinischen Kunst Roms. *RQ* 44 (1936) 45—66, bes. S. 55f. — Quellen bei: Ders., Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin 1941, S. 145ff.

29) F. Gerke, Duces in Militia Christi. Die Anfänge der Petrus- und Paulus-Ikonographie. *Kunstchronik* 7 (1954) 95—101. — WM. Fig. 114 Text S. 362. — T. Buddensieg, Le Coffret en Ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran. *Cah. Arch.* 10 (1959) 163ff. rekonstruiet mit Hilfe des Deckels vom Pola-Reliquiar für die traditio legis einen stehenden Christusrsehr überzeugend.

30) J. Kollwitz, Die Sarkophage Ravennas. *Freiburger Univ.-Reden*, NF. 21. Freiburg 1956, S. 13. Hier Datierung in das 1. Jz. des 5. Jh. — Dagegen: Francowich, a. a. O. I, S. 51ff. (390—400).

31) N. Firatli, Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires. *Cah. Arch.* 11 (1960) 73—92, fig. 5.

32) Kollwitz, Oström. Pl. a. a. O. Brussa: Taf. 51, 1. Istanbul: Taf. 56, 1.

33) O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities. British Museum. London 1901, Nr. 190, Abb. auf S. 30.

34) Ihm, a. a. O., S. 21, Anm. 35.

Stilistisch läßt sich die Szene Christos als Basileus am glücklichsten an konstantinische Medaillon- und Münzreverse (Cohen, VII 480/481, Abb. 5) anschließen, deren Herrschertyp sich auch in der Konstantinsfigur der „Liberalitas"-Szene vom Konstantinsbogen[35]) wiederfindet. Werke des gehobenen Kunsthandwerks eignen sich zu Vergleichen weniger; sie unterliegen zu sehr den verschiedenen Renaissancen und Rückgriffen auf Vorbilder aus dem 1. und 2. Jahrhundert. Vergleichende Betrachtung der Darstellungen auf dem Silberreliquiar von S. Nazaro (um 400), auf einer Silberschale in der Eremitage (1. H. 6. Jh.), deren Szenenbild Athenas Entscheidung im Streit zwischen Aias und Odysseus zeigt, und auf der Silberschale aus Zypern (um 600), auf welcher dargestellt ist, wie David die Botschaft Samuels empfängt, läßt die Schwierigkeiten erkennen, denen der Versuch einer chronologischen Ordnung der spätantiken Silberwerke begegnet[36]).

Die Kreuzwache der Apostelfürsten

Ebenso wie die Vorderseite zeigt auch die Mitte der Rückseite des Reliquiars ein kreisförmiges Medaillon mit einer christologischen Szene, der Kreuzwache der Apostelfürsten[37]. Zentrale Stellung in ihr hat ein symbolisches Tier, das „Lamm Gottes". Dieses hat ein glattes Vlies und hält im Gegensatz zur Schrägstellung des Körpers den hornlosen Kopf frontal zum Beschauer. Das Lamm steht in direkter Beziehung zu der oberhalb von ihm sichtbaren crux oblonga mit verbreiterten Armenden. An den unteren Enden des Querbalkens hängen an den Fäden Pendilien, die wohl als Juwelen gedeutet werden dürfen. Man vergleiche die analoge Erscheinung am Kreuz Justinos' II. (entstanden um 575)[38]), auf einem Elfenbein aus der Sammlung Marquet de Vasselot in Paris (6. Jh.)[39]) und auf einer Marmorplatte in opus

---

35) A. Giuliano, Arco di Costantino, Mailand 1956, Abb. 35. Das Antlitz Christi hat sehr große Ähnlichkeit mit dem Marmorkopf Konstantios' II. (um 330), Rom, Villa Borghese. Delbrueck, Kaiserporträts, a. a. O., Taf. 50. — Das Bronzemedaillon/Paris Cohen VII, 480/81 = Gnecchi II, Taf. 130, 5 (319—20/329) ist stadtrömische Prägung, während die Parallelen aus dem Osten stammen. M. R. Alföldi, Die konstantinische Goldprägung. Mainz 1963, Taf. 16, 17. Nikomedia 113, 111. Konstantinopel 112, 438—40. Enge stilistische Beziehungen hat die Christos-Basileus-Szene zu einem Terrakottarelief in der Dumbarton Oaks Collection aus der 2. H. des 4. Jh.s, das sich ebenfalls eng an die imperiale Ikonographie anlehnt. M. C. Ross, Catal. of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the DOC I, Washington 1962. A No. 91, Taf. 50, S. 75—76. — DACL VIII, 1. col. 283—4, fig. 6403. — A. Grabar, L'empereur, a. a. O. S. 207—9. Fig. 10.

36) W. F. Volbach - M. Hirmer, Frühchristliche Kunst. München 1958. Nr. 111. — Rice-Hirmer, a. a. O., Nr. 72 und 74.

37) Th. Klauser, Die römische Petrustradition im Lichte der neuen Ausgrabungen unter der Peterskirche. Köln-Opladen, 1956, S. 28ff. — Ihm, a. a. O., S. 88—89. — F. Gerke, Duces. a. a. O., S. 95—101. — Ders., Lämmerallegorie, a. a. O., S. 176ff.

38) DACL III, 2. col. 3113, fig. 3411. — Rice-Hirmer, a. a. O., Nr. 72, dort Lit.

39) W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952. *Röm. Germ. Zentralmus. Kat.* 7. Nr. 132, Taf. 40.

sectile in der Hagia Sophia zu Istanbul[40]. Lamm und Kreuz werden flankiert von den beiden Apostelfürsten, deren Gestalten in Höhe der Hüften auseinanderstreben und so für das Lamm Platz schaffen. Die Apostel, heraldisch angeordnet und physiognomisch nicht voneinander unterschieden, stehen frontal, während sie das Angesicht zum Kreuz wenden. Beide Männer sind glatthaarig; beide tragen als Kleidung die lange Tunika und darüber das Pallium, das hier über den sonst freien inneren Arm geschwungen wird. In der Hand halten sie je eine Schriftrolle[41].

Ikonographische Parallelen für die Kombination von Lamm und Kreuz mit den beiden Apostelfürsten sind mir nicht bekannt; aus der Art der Kombination ist auch nicht zu ersehen, ob das Bild durch Kompilation zweier ikonographisch getrennter Szenen entstanden ist, nämlich der Kreuzigung des Lammes und der Wache der Apostelfürsten vor dem vexillum crucis in der Form, in welcher das Zeichen in die Reliefdarstellungen auf westlichen Sarkophagen um 400 Eingang gefunden hat. Auf ravennatischen Sarkophagen wird in rein allegorischen Szenen häufig das Lamm vor ein Kreuz gestellt; man ist jedoch nur unter Vorbehalt berechtigt, solche Szenen als Kreuzigung des Lammes zu bezeichnen[42].

Die Bildszenen der Mitte von Rückseite und Deckel des Reliquiars, hier Kreuzwache, dort Kranzwache, müssen zusammengesehen werden; flankieren Petrus und Paulus hier das Kreuz, umstehen sie dort die corona vitae mit eingeschriebenem Chrismon. Zwei Bänder flattern von der corona schräg abwärts; in das freie Winkelfeld dazwischen ragt der Kopf des Lammes, das unterhalb des Kranzes steht. Die frontale Kopfhaltung des Tieres steht im Gegensatz zur Profilstellung des übrigen Körpers. Das Vlies des Lammes besteht aus dicken Zotteln und endet in einem langen Klöppelschwanz[43]. Verglichen mit der Kreuzwache ist das Vakuum der Fläche um das Lamm herum hier größer als dort, obschon die gedrungenen Gestalten der Apostel hier nicht durch betonten Kontrapost dem Lamm Platz schaffen. Petrus und Paulus, bärtige Männer mit langem Haupthaar, stehen statuarischer als bei der Kreuzwache.

Kreuz und Kranz miteinander verbunden ergeben die Form der um 400 auf westlichen Sarkophagen vorhandenen crux invicta, die aus dem konstantinischen

40) P. A. Underwood, Work of the Byzantine Institut 1957–1959, *DOP* 14 (1960) 206f., Abb. 3. Weitere Beispiele bei: A. Lipinsky, La „crux gemmata“ e il culto della Santa Croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali, *Felix Ravenna* 30 (81) (1960) 5–62.

41) Gough, a. a. O., S. 247 sieht in dieser Szene eine symbolische Form der traditio legis, hier an Petrus und Paulus, da beide eine Rolle in der Hand tragen. Die Übergabe an Paulus schreibt Gough der Beliebtheit des Apostels in Kleinasien zu. Nun ist der rolletragende Apostel in der altchristlichen Kunst in den verschiedensten Themen so häufig anzutreffen, daß sich Einzelnachweise erübrigen. Die Szene hat mit der „traditio legis“ nichts zu tun.

42) Zum Beispiel Felix-Sarkophag: M. Lawrence, The Sarcofagi of Ravenna. 1945, Fig. 73. Zur Kreuzigung des Lammes: Mansi XI 978, Nr. 82.

43) Gerke, Lämmerallegorie, a. a. O., S. 175–176.

labarum entstanden ist[44]. Die Wache der Apostelfürsten vor der crux invicta ist z. B. auf der Seitenwange eines Sarkophages in Spoleto (WS 238, 1) zu sehen. Zu gleicher Zeit kennt der Osten die Verehrung der getrennten Zeichen, des Kreuzes und des Kranzes. Beispiele zum ersten sind: die Szenen auf dem Prinzensarkophag im archäologischen Museum zu Istanbul (2. H. 4. Jh.)[45], auf der Lehne eines Sessels in San Marco/Venedig (6. Jh.)[46] und auf einem silbernen Buchdeckel aus Syrien[47]. Beispiele zum zweiten sind: Szenen in zwei Arkosolien in den Katakomben in Niš (Jugoslawien) und in Pécs (Südungarn) (2. H. 4. Jh.)[48], die Szene auf der Mensa von Varna (5. Jh.)[49] und Szenen auf römischen Goldgläsern[50].

In der Ikonographie der Triumphbogen können Kreuz und Kranz nicht nur untereinander, sondern auch mit dem „Lamm Gottes“ ausgetauscht werden[51]. Zeigt beispielsweise der Scheitel des Triumphbogens von San Vitale in Ravenna das Bild zweier Engel, die einen clipeus mit Chrismon halten, so befindet sich an gleicher Stelle im Triumphbogen des Sinaiklosters das Lamm Gottes. Wie gleichwertig Kreuz, Kranz und Lamm aufgefaßt werden, zeigt auch die Zuordnung des Lammes zur Kreuzwache und zur Kranzwache auf unserem Reliquiar.

Die Bilder von Kreuzwache und Kranzwache sind stilistisch einheitlich, wenn das der Kreuzwache auch schlechter erhalten ist und daher flacher erscheint als das andere[52]. Die starken Bohrungen an den Gewändern der gedrungenen Gestalten der Apostel erinnern an jene auf konstantinischen Sarkophagreliefs, ferner

44) Ihm, a. a. O., Quellen S. 79, Anm. 8/9. – H. Grégoire, L'Etymologie de „Labarum“. *Byzantion* 4 (1927/28) 477–482. – DACL VIII/1, 927–962. – A. Alföldi, Hoc signo victor eris. Pisciculi Fr. J. Dölger dargeboten. Münster 1939, S. 6–11. – A. Grabar, L'Empereur, a. a. O., S. 163. – C. Cecchelli, Il trionfo della croce. Rom 1953, S. 55ff., S. 91ff.

45) J. Kollwitz, Oström. Plast., a. a. O., Taf. 45/46.

46) A. Grabar, La „Sedia di San Marco“ à Venise. *Cah. Arch.* 7 (1954) 22, Taf. 8, 1. 11, 1 und 3.

47) Ch. Diehl, Un nouveau trésor d'Argenterie syrienne. *Syria* 7 (1926) 105–122, Abb. auf S. 121. – G. Downey, A processional cross. *Metr. Mus. of Art Bulletin* 12 (1954) 276–280.

48) F. Gerke, Die Wandmalereien der Petrus- und Paulus-Katakombe in Pécs. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends. Frühmittelalterliche Kunst I, 2. Baden-Baden 1954, S. 148–150 und S. 175ff.; dazu Abb. 72 (Niš) und Abb. 52 (Pécs). Dagegen allerdings L. Mirović, Le sepulcre vieux chrétien de Niš. *Starinar* 5/6 (1954/55) frz. Res. S. 72f. – Ihm, a. a. O., S. 89. – Gerke, Duces. S. 95–101.

49) F. Gerke, Der Tischaltar des Bernhard Gilduin in St. Sernin in Toulouse. *Akad. d. Wiss. Geist.- und Sozial. Wiss. Kl.* Nr. 8. Mainz 1958, S. 457, Anm. 1. Abb. 9/10. – Zusammenfassend bei: V. von Elbern, Ein christliches Kultgefäß aus Glas in der Dumbarton Oaks Collection. *Jb. d. Berl. Mus.* 4 (1962) 17–41, dort auch zu den Pendilien am Kreuz. Zum Problem des Golgathakreuzes s. u.

50) H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg 1899. Angaben nach Garrucci, Storia. – Ch. R. Morey, The Goldglass collection of the Vatican Library. Ed. G. Ferrarri. Città del Vaticano 1959. Nr. 36.

51) Ihm, a. a. O., S. 93ff.

52) F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit. Berlin 1940, S. 19–23, S. 90 und S. 190. *Stud. spätant. Kunstgesch.* 11. – E. Stommel, Beiträge zur Konstantinischen

an Reliefs theodosianischer Sarkophage der provinziellen Richtung. Beiden Bildszenen gemeinsam ist vor allem die auffallende Symmetrie als Ordnungsprinzip. Die Gestalten wirken nahezu wie Spiegelbilder. Die Symmetrie, die sogar das Halten der Rollen beeinflußt, scheint auch auf die typologische Unterscheidung der beiden Apostel eingewirkt zu haben. In theodosianischer Zeit wurde mit der Bildung der Dreiergruppe Christus-Petrus-Paulus auch typologisch zwischen den beiden Apostelfürsten unterschieden. In der Kreuzwache dieses Reliquiars sind die beiden Apostel glatthaarig, in der Kranzwache tragen sie dickes, lockiges Haar; sie sind aber nicht voneinander unterschieden. Vielleicht hat das Prinzip der Symmetrie hier die typologische Unterscheidung zurückgedrängt.

Zieht man zum Vergleich mit den genannten Bildern das oben behandelte Bild Christos-Basileus heran, so erkennt man große Unterschiede zwischen diesem und jenen. Vor allem fallen dort die proportionale Vergrößerung der Gestalt Christi und der erhöhte Standort der Apostel auf. Beide Momente zusammen, im Verein mit dem aktiven Gestus, deuten die Leerfläche zwischen den Dreien als räumliches Beziehungsfeld und rücken das Bild zeitlich an den erwähnten Medaillonrevers (Cohen VII, 480/481) heran; allerdings stehen auf diesem die drei Gestalten auf einer Basis. Stilistisch gehören die Bilder Kranzwache und Kreuzwache nicht der konstantinischen Zeit an. Durch Lockerung des Aktionszusammenhanges, der in Bildern der theodosianischen Zeit bestimmend ist, nehmen die Gestalten gelegentlich zeichenhaften Wert an, am Ende der Epoche können sie durch abstrakte Zeichen ersetzt werden. Bezeichnend für die Aufgabe der räumlichen Beziehung der Gestalten ist der horror vacui der Fläche auf den Bildern der Kreuzwache und der Kranzwache.

Die bemerkenswerten stilistischen Unterschiede zwischen den drei Bildern Christos-Basileus, Kreuzwache und Kranzwache lassen sich durch Anlehnung an Vorbilder aus verschiedenen Zeiten erklären. Während das erste an Vorbilder aus konstantinischer Zeit erinnert, gehören die der beiden anderen überwiegend dem Stil der theodosianischen Zeit an.

Die Oranten Thekla und Konon

Die christologischen Szenen der Vorder- und der Rückseite des Reliquiars werden von je zwei gleichen, hochrechteckigen Feldern mit Bildern von Oranten flankiert; die Vorderseite zeigt den heiligen Konon, die Rückseite die heilige Thekla. Die Felder sind mit doppeltem Perlband gerahmt, dabei ist der äußere Rand schlechter ausgeprägt als der innere, so daß eigentlich nur der innere den Feldern zugehört. Bei der geringen Stärke des Silberblechs, das normalerweise zweimalige Modelung auf großen Flächen nicht verträgt ohne aufzureißen, ist kaum anzunehmen, daß sich in den Feldern vorher andere Bildszenen befunden haben. Die doppelten Perlbandränder finden vielleicht eine andere Erklärung: mit dem Anwachsen des Märtyrerkultes am Ende des 4. Jahrhunderts wurden Reliquiare in größeren Mengen angefertigt. Bei dieser Herstellung blieben die christologischen Szenen und die Stifterbilder (s. u.) die gleichen, während die Bilder der Heiligen später nach Wunsch des Käufers eingesetzt wurden. Bei der Herstellung gab man durch leere, mit Perlbändern gerahmte Felder schon die Stellen an, in die später die Heiligen eingesetzt werden sollten. Diese (äußeren) Ränder wurden dann beim Einsetzen der Heiligenbilder leicht eingedrückt. Für Mengenherstellung spricht auch die fragmentarische Inschrift an der rechten Außenkante der Vorderseite des Reliquiars[53]). Die Lettern der Inschrift sind nach außen gekehrt und befinden sich jenseits des Perlbandrandes; sie können also nicht zu einer christologischen Szene gehört haben, die sich etwa vor der Modelung der Kononfelder an dieser Stelle befunden hätte. Als ziemlich sicher darf angenommen werden, die Inschrift habe zum linken Rand eines zweiten Reliquiars gehört, dessen Teile zugleich mit denen des ersten aus einem Silberblech geschnitten wurden. Beim Zerschneiden der Platte hat man die Grenze zwischen den beiden Reliquiaren nicht genau beachtet. Die Buchstaben darf man zu folgender Inschrift ergänzen:

ΚΥ(ΡΙΕ) ΙΗ(ΣΟΥ) [ΒΟ]ΙΘ[ΕΙ ΜΟΙ][54]).

Die Rückseite des Reliquiars zeigt auf zwei Feldern das Bild der heiligen Thekla als Orantin. Die Heilige trägt eine lange Tunika und über dieser eine Palla, die so geschwungen ist, daß sie in parallelen Schüsselfalten über dem Mittelteil der Tunika herabfällt. Die weibliche Brust ist stark betont. Das Haupt der Heiligen bedeckt ein Maphorion. Die Gestalt hat ihr rechtes Bein leicht abgegrätscht; die Vertikalachse des Körpers neigt sich ein wenig nach rechts. Über den Händen der betend erhobenen Arme schweben zwei Kreuze. Die Füße der Heiligen berühren, als stünden sie darauf, die Schwänze zweier Löwen. Diese heraldisch angeordneten Tiere drehen der Gestalt den Rücken, wenden jedoch den Kopf und blicken zu ihr empor. Zu seiten der Heiligen stehen links die Buchstaben ΑΓ und rechts ΙΑ.

Auf Grund der Paarigkeit des Bildes der ungenannten Heiligen schlägt L. Toynbee vor, von „ideal saints" zu sprechen. In den Löwen sieht er ein Symbol der Macht des Todes, die durch den Märtyrertod besiegt worden sei[55]). M. Gough ergänzt die Buchstaben ἁγία zu ἡ ἁγία Μαρία. Die Löwen als Attribute veranlassen ihn, die Gestalt als christliche πότνια θηρῶν zu deuten. Aus der Ikonographie der Kybele, einer phrygischen Lokalvariante der altanatolischen Muttergottheit, die man in Rom unter dem Namen magna mater verehrte, sind die Löwen zu Füßen der Gestalt abzuleiten.

Sarkophagplastik. Bonn 1954, S. 22. *Theophaneia 10.* — A. Rumpf, Stilphasen der spätantiken Kunst. Köln-Opladen 1957, S. 7ff. und S. 24. Dazu allerdings W. Deichmann, *BZ* 50 (1957) 550—551.

---

[53]) M. Gough, a. a. O., S. 246 liest fälschlich ΚΥΙΗ ΛΘ. Zur Ergänzung W. Calders, S. 249.

[54]) Freundlicher Hinweis von Herrn Professor Dr. Herbert Hunger, Wien.

[55]) M. Gough, a. a. O., S. 248f.

Entgegen der Deutung einer Mariendarstellung ist wohl eher anzunehmen, daß es sich bei der Gestalt der Heiligen um Thekla handelt[56]). Den von M. Gough in der Anmerkung 9 angeführten Beispielen von Marienbildern fehlen die Löwen als Attribute.

Nach den Paulusakten wurde die heilige Thekla in Antiochia den Löwen vorgeworfen; eine Löwin, die sie beschützt hatte, kam im Kampfe mit einem Bären um. Darauf band man die Heilige zwischen zwei Stiere[57]). Von den Vorgängen in der Arena in Antiochia berichtet auch der erste Typ eines Theklabildes, das sich auf Reversen von Menasampullen[58]) und auf einem koptischen Relief aus dem 5. Jahrhundert (Abb. 6)[59]) befindet.

Dieses realistische Bild zeigt die Heilige mit den Händen an einen stipes gefesselt und mit einem Schurz bekleidet, den ihr der Statthalter reichen ließ. Die Tiere ihres Martyriums: die Löwin, der Bär und die beiden Stiere umgeben die Heilige. Dieser Bildtyp entspricht der allgemeinen Ikonographie von Bildern ad bestias verurteilter Märtyrer, von denen uns Beispiele bereits aus dem 2. Jahrhundert bekannt sind[60]). Da der erste Typ von Theklabildern nahezu ausschließlich auf Reversen von Menasampullen zu finden ist, darf man in ihm wohl eine ägyptische Lokalvariante des allgemeinen Theklabildes sehen[61]).

In zeitlicher Nähe des ersten Theklabildes muß das zweite entstanden sein, das die Heilige als Orantin zeigt[62]). Dieser sind zwei Löwen zugeordnet. Als Beispiele

[56]) Freundlicher Hinweis von Fräulein Dr. H. Claussen, Münster.

[57]) E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen. Tübingen-Leipzig 1904. Bd. II, S. 369ff. — Acta Apostolorum Apocrypha. Darmstadt 1959, Bd. I, S. XCIV—CVI und S. 235—272. — L. Radermacher, Hippolytos und Thekla. *Sb. d. kais. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl.* 182/3, Wien (1918) 51—69. Zu den zahlreichen Varianten: E. J. Goodspeed, The Book of Thekla. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* 17 (1901) S. 65, Anm. 1—5.

[58]) A. de Waal, Vom Heiligtum des heiligen Menas in der libyschen Wüste. *RQ* 20 (1906) 83—92, darin: J. Wilpert, Menasfläschchen mit der Darstellung der heiligen Thekla zwischen den wilden Tieren, S. 86—92, bes. S. 89. — K. M. Kaufmann, Zur Ikonographie der Menasampullen. Kairo 1916, S. 139—141; dort über die Fehldeutungen S. 140, Anm. 1. Alle damals bekannten Beispiele bei K. M. Kaufmann, Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der christlichen Ägypter in der westalexandrinischen Wüste. Bd. I, Leipzig 1910, S. 120 und Taf. 90. — Nach B. Kötting, Peregrinatio Religiosa. Münster 1950, S. 196, Anm. 620: 4./5. Jh. — Ebenso A. Grabar, Martyrium. Paris 1946 (1947), Pl. LXIII, 7. — Eine ikonographische Sonderstellung nimmt eine koptische Stele ein, welche die Heilige nur mit einem Schurz bekleidet zeigt. In Kopfhöhe stehen zwei Kreuze: W. E. Crum, Coptic monuments. Catalogue général des ant. égypt. du Musée du Caire. Kairo 1902, S. 142, pl. LII, Nr. 8693. — Weitere Ausnahme DACL I, 1, col. 1729, fig. 452. — K. Wessel, Kopt. Kunst. 1963, Abb. 52.

[59]) The William Rockhill Nelson Collection, Kansas City 2, Missouri. 3. Aufl., S. 32. Wird als Daniel in der Löwengrube gedeutet.

[60]) Wilpert, a. a. O., S. 89. DACL I, 1, col. 428, fig. 75, col. 429, fig. 76 (2. Jh.) DACL I, 1, col. 442ff. col. 455, fig. 89. — Kaufmann, Ikonographie. S. 140, Anm. 3.

[61]) DACL I, 2, col. 1722ff. DACL XI, 1, col. 324—397.

[62]) W. Neuss, Die Oranten in der altchristlichen Kunst. Festschrift Paul Clemen. Bonn 1926, S. 130—149; hier alle ältere Literatur. — DACL XII, 2, col. 2291—2324. — Grabar, Martyrium II, S. 24—29. — G. A. Wellen, Theotokos, Utrecht-Antwerpen 1960, S. 165—174. — Ihm, a. a. O., S. 113—120. — Abweichend: V. Vătăşianu, Considerations sur l'origine et la signification de l'orant. VIe Congres intern. d'études byz. II, Paris 1951, S. 397—401. — Stommel, Beiträge S. 30—41. — E. Weigand, *BZ* 41 (1941) 119ff. — Zur Frage der unbezeichneten Oranten: A. Struiber, Refrigerium interim. Bonn 1957, *Theophaneia* 11. — W. F. Deichmann, *BZ* 51 (1958) 152—154. — L. de Bruyne, Refrigerium interim. *Riv. Arch. Crist.* 34 (1958) 87—118, bes. S. 98ff. — Allgemein: Th. Klauser, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 2 (1959) 115—145 und 3 (1960) 112—133.

solcher Bilder sind zu nennen: das eines ägyptischen Öllämpchens aus dem 6./7. Jahrhundert, das auf einem liturgischen Kamm aus Achmîm-Panopolis aus dem 5./6. Jahrhundert (Abb. 8) und das einer Schale aus der Sammlung Herstatt (auf welcher die Heilige allerdings nicht mit zwei Löwen, sondern mit einem Stier gezeigt wird)[63]). Dieser zweite Bildtyp der heiligen Thekla lebt bis ins Mittelalter fort. Er begegnet in einem Metaphrastes-Menologion in London (12. Jh.) (Abb. 8) und in den Fresken des Kapitelsaals zu Brauweiler[64]).

Grabar hat die Theorie aufgestellt, daß Oranten vor imaginärem, nischenartigen Architekturhintergrund Kopien von Apsisbildern aus Memorialbauten und den dazugehörigen Memorialbasiliken seien[65]), und er nimmt für das Apsisprogramm des Memorialbaues der heiligen Thekla im heutigen Meriamlik bei Seleukia/Selefke[66]) ein Bild der heiligen Thekla zwischen den wilden Tieren in der Art des Reverses einer Menasampulle an[67]). Dieses Bild jedoch erscheint mir zu naturalistisch, als daß ich es mir als Abbild eines Apsisprogramms vorstellen könnte; ich möchte daher annehmen, daß sich in der Apsis des Memorialbaues der heiligen Thekla ein Bild des zweiten Typus befand, das vielleicht in dem Revers des o. a. liturgischen Kammes aus Achmîm-Panopolis einen Nachklang gefunden hat. Hier sehen wir die Heilige nicht nur in der Haltung einer Orantin, sondern auch völlig bekleidet, also nicht nur angetan mit dem Schurz, von welchem die vita berichtet; zudem sehen wir sie nur von zwei heraldisch angeordneten Löwen umgeben. Dieser abstrakte

[63]) K. M. Kaufmann, Archäologische Miszellen aus Ägypten, I. *Oriens Christianus*, 2. Ser. 3 (1913) 108, Fig. 3. — Kamm: (Berlin) Wulff, Katalog S. 94, Nr. 288, Taf. IX, X, 2, 228. Das Reversbild zeigt Daniel zwischen zwei Löwen vor der gleichen Architektur. Schale: W. Neuss, *Zeitschr. für christl. Kunst* 28 (1915) 112ff.

[64]) J. Beckwith, The Art of Constantinople. London 1961, Abb. 165 links (London, British Museum, Add. Ms. 11870, fol. 174v. Freundlicher Hinweis von Herrn H. Skrobucha, Recklinghausen). — P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916, fig. 265 (Kapitelsaal).

[65]) Grabar, Martyrium I, S. 98f. II, S. 105—109. — Danach Ihm, a. a. O., S. 113ff. und S. 118.

[66]) R. Heberdey—A. Wilhelm, Reisen in Kilikien. *Denkschriften d. kais. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl.* 44/6, Wien 1896, S. 105ff. — E. Herzfeld—S. Guyer, Meriamlik und Korykos. *Monumenta Asiae minoris antiqua* II, 1930. — V. Schultze, Altchristliche Städte und Landschaften. II, 2 Kleinasien, Gütersloh 1926, S. 223ff.

[67]) Grabar, Martyrium II, S. 107, Anm. 1.

Bildtypus hat seine Entsprechungen in den Apsisbildern verschiedener anderer Heiliger des 4. Jahrhunderts (Menas, Euphemia, Phokas)[68].

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts verfaßte der Metropolit Basileios von Seleukia die Vita der heiligen Thekla[69]. Hatte Lucius[70] in der Lebensbeschreibung der Heiligen nur Übernahme von Funktionen der Athena, der Stadtgöttin von Seleukia, festgestellt, so sieht Kötting[71] in den Ereignissen der Vita Applikationen eines kombinierten Athena-Artemis-Kultes. Artemis wurde in Ephesos als Fruchtbarkeitsgöttin verehrt und stand so in Beziehung zur altanatolischen Muttergottheit, der phrygischen Kybele. Die orgiastischen Fruchtbarkeitskulte zu Ehren der Kybele setzten sich in diesen Landschaften in den christlichen Riten der Sekte der Montanisten fort[72]. Vielleicht darf man analog zum Einfließen des Kybelekultes in die Legenden der heiligen Thekla auch mit einer Übernahme des Kultbildes der Göttin für die Heilige rechnen. Die Verbindung von Jungfräulichkeit und Mutterschaft, die sich in der Übernahme aus Kulten der Athena und der Artemis widerspiegelt, erklärt auch die Betonung der Brust auf dem Theklabild des Reliquiars.

Zeigt der erste, naturalistische Typ des Theklabildes alle Tiere des Martyriums der Heiligen, so bringt der zweite, abstrakte Typ nur zwei Löwen. Auf den Darstellungen des Reliquiars steht die heilige Thekla auf den Schwänzen der beiden Löwen; dies kann bedeuten, daß sie als Überwinderin der wilden Tiere gesehen werden sollte. Auf der Grabinschrift eines gewissen Nikatoras z. B. werden Tod und Untergang mit dem Verschlungenwerden durch einen Löwenrachen verglichen; die Seele, die sich auf dem Weg von der Erde zum Paradies befindet, bittet um Rettung vor dem Rachen des Löwen[73]. Im Offertorium der Totenmesse beten die Hinterbliebenen für die Verstorbenen: „libera eas de ore leonis..."[74]. Antitypisch zur abgeleibten Seele, die im purgatorium zu Gott auffleht, wird der nackte Daniel in der Löwengrube gesehen[75]. Es wäre auch vertretbar, die Heilige selbst als anima in pace zu sehen, welche nach Überwindung der durch den Tod drohenden Gefahren von den Hinterbliebenen um Fürbitte angerufen wird.

[68] Ebd. Taf. XXXI, 3., 8. LXIII, 8. — J. Belloni, Gli avori di San Mena tra i cammelli e della supposta „Cattedra di San Marco in Grado" dalle civiche Raccolte d'Arte di Milano. *Riv. Arch. Christ.* 28 (1952) 133—144; zur Datierung S. 143f.

[69] PG 85, 477ff.; dazu Marx, Der homiletische Nachlaß des Metropoliten Basileios von Seleukia *Or. Christ. Per.* 7 (1941) 329—369, bes. 367—369.

[70] E. Lucius, Die Anfänge des Heiligenkultes in der christlichen Kirche. Tübingen 1904, S. 205—214.

[71] Kötting, a. a. O., Anm. 328.

[72] E. O. James, The Cult of the Mother-Goddess. An Archeological and Documentary Study. London 1959, S. 161ff., bes. S. 192ff. Dort weitere Literatur.

[73] Stommel, a. a. O., S. 35. — J. Quasten, Die Grabinschrift des Beratius Nikatoras „Libera eas de ore leonis". *RM* 53 (1938) 50—69.

[74] Stommel, a. a. O., S. 61—65.

[75] Stommel, a. a. O., S. 47.

Die Anwesenheit der Löwen läßt sich auch noch auf eine andere Art interpretieren: Philon von Alexandrien sieht in den wilden Tieren die menschlichen Leidenschaften[76]; in seiner Theologie verwendet er die Antitypen: Vernunft = λόγος = Hirte *und* Sinne = ἄλογα = Tiere. Der Ursprung dieser Ideen ist in der Stoa und im Kynismus zu suchen[77]. Handelt es sich hier nur um Tiere, die in Herden aufgezogen werden, weil sie ohne Führung des Hirten verwildern würden[78], so werden an einer anderen Stelle allgemein alle wilden Tiere als Leidenschaften gesehen[79], und diese werden im menschlichen Körper aufbewahrt wie die Tiere in der Arche Noes[80]. Nicht anders sieht die Umdeutung des Heraklesmythos durch Diogenes in der Besiegung der wilden Tiere die Überwindung der menschlichen Leidenschaften und die Gewinnung des wahren Friedens[81].

Auf dem Reliquiar aus Çırga stehen auf der Rückseite die zwei Thekladarstellungen und auf der Vorderseite als Gegenstücke dazu zwei Darstellungen des heiligen Konon. Die wiederum einander völlig gleichen Bilder zeigen den Heiligen mit langärmeliger Tunika ohne clavi und mit einem über der Tunika getragenen, nach unten spitz zulaufenden Überwurf bekleidet. Das jugendliche Haupt des Heiligen trägt eine breite, diademförmige Frisur. Die abgewinkelten Hände heben sich zu darüber schwebenden Kreuzen empor. Die Gestalt des Heiligen steht in der auf Bildern des 4. Jahrhunderts üblichen angedeuteten Grätschstellung, wobei das Körpergewicht rechts über dem Standbein lastet. Sein linker Fuß steht senkrecht unter seiner linken Schulter; der Fuß seines abgegrätschten rechten Beines ist kürzer als sein linker; das ist wohl als perspektivische Verkleinerung des Fußes aufzufassen. Am Spielbein liegt secundum ordinem das Gewand fest an; beim Konon steht es hingegen unten ein wenig ab. Die Nachahmung antiker Statuarik wird in etwa wieder aufgehoben durch die verfehlte Schräge des unteren Gewandsaumes, der nicht nach rechts, sondern nach links anzusteigen hätte. Zu den beiden Seiten der Gestalt des heiligen Konon befindet sich in den großen Leerflächen des Bildes die Inschrift: ΟΑΓΙΟϹΚΟ // ΝΟΝΥΓΙΑ.

Der Name Konon ist in Kleinasien häufig anzutreffen[82]. Im Süden werden drei Heilige dieses Namens verehrt: der erste, aus der Stadt Ikonion, erlitt zusammen mit seinem gleichnamigen Sohn unter der Herrschaft Aurelians den Märtyrertod; der zweite, aus der Stadt Margydos in Pamphylien, wurde unter Decius

[76] J. Quasten, Der gute Hirte in hellenistischer Logostheologie. Heilige Überlieferung. Festschrift Ildefons Herwegen. 1937, S. 51—58. Quellen dort angegeben.

[77] Quasten, a. a. O., S. 52.

[78] De sacrificiis Abelis et Caini 104.

[79] Clem. Al., Paed. 3, 35. — Euseb., Laud. const. 14, 4f., syr. theoph. 3, 39.

[80] Philon, De plantatione 43.

[81] Quasten, a. a. O., S. 52 nach *Jahrbuch für class. Philologie*, Suppl. Bd. XVIII (1892) 300ff. — Weitere Quellen nach Quasten: Philon, De agricultura 30.

[82] B. Kötting, Lexikon für Theol. u. Kirche VI (1960) 461, Nr. 1, 2 und 3.

verurteilt; der dritte war in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts Bischof in de Stadt Tarsos. Der heilige Konon aus Margydos wurde in Kleinasien besonders ver ehrt. Laut Kötting enthält die Legende seiner passio einen historischen Kern; dahe möchte ich annehmen, daß das Bild auf dem Reliquiar diesen Heiligen darstellt Weitere Bilder des heiligen Konon aus frühchristlicher Zeit sind mir nicht bekannt

Wie die heilige Thekla als Orantin, kann auch der heilige Konon als Oran das Programm einer Apsis gebildet haben. So trägt die Apsis der Kreuzkirche 37 vor Binbirkilise die Inschrift[83]: ἅγιε κόνων β[οήθει]. Die Kirche stammt aus dem 4 bis 6. Jahrhundert. Die Grabinschrift eines Paulus kennzeichnet sie als Memorial· bau.

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts werden die Porträts über den Gräbern von Verstorbenen in den Katakomben häufig individualisiert. Vom Ende des 4. Jahrhunderts an erscheinen über den Gräbern der Märtyrer deren fingierte Porträts[84]). Entsprechend dieser Gepflogenheit, Porträts von Verstorbenen zu charakterisieren, entstehen auch die ersten Kultbilder von Märtyrern[85]), z. B. in Menasstadt das des heiligen Menas, dessen Abbild auch in der Apsis seines Memorialbaues mit der für ihn charakteristischen Ikonographie zu sehen war. Zu dieser Zeit müssen auch ein entsprechendes Bild der heiligen Thekla, das sie als Orantin zwischen zwei Löwen zeigt, und das Bild des heiligen Konon als Orant entstanden sein. Mit der Entstehung der Ikonographie der Märtyrerbilder wurden die Heiligen als Oranten mit Namen bezeichnet. Kurz nach 400 kamen auch die termini technici wie sanctus/ἅγιος auf[86]).

Die Kreuzwache der Stifter

Jede der beiden Schmalseiten des Reliquiars wird von einem großen Gemmenkreuz beherrscht, auf dessen Horizontalbalken an den Enden, symmetrisch plaziert, je eine Taube sitzt[87]). Die Tauben drehen dem Kreuz den Rücken, wenden dabei den Kopf und fassen mit dem Schnabel ein tief durchschwingendes Band, das vom äußersten Ende des Kreuzmittelbalkens ausgeht, der durch tropfenförmige Ausweitungen betont ist. Die Kreuzbalken sind mit Reihen von Gemmen verziert, die

83) Über dem Schlußstein der Apsis waren ein griechisches Kreuz und die Inschrift sichtbar. W. Ramsay — G. L. Bell, The thousand and one Churches. London 1909, S. 555. Danach S. Guyer, Grundlagen mittelalterlicher abendländischer Baukunst. Einsiedeln-Zürich-Köln 1950, S. 47f. — Ders., *Ztschr. Schweiz. Arch. Kstgesch.* 7 (1945) 78.

84) Grabar, Martyrium II, S. 24f. und S. 105ff. — Danach Ihm, a. a. O., S. 116.

85) Grabar, Martyrium II, S. 27.

86) H. Delehaye, Sanctus. Essai sur le culte des saints dans l'antiquité. Brüssel 1927, S. 48ff. Bevor das Wort sanctus vor den Namen des Märtyrers gesetzt wurde, fand es Anwendung in verschiedenen Konstruktionen, die dem Namen hinzugefügt wurden, so z. B. „sancto martyri Sebastiano" (402—417). Später geht das Wort sanctus dem Namen des Märtyrers unmittelbar voraus, z. B. in „basilica sanctorum Nasari et Narboris" (404).

87) F. Sühling, Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum. *RQ*, 24. Suppl. Bd. Freiburg 1930, S. 189ff. und S. 250ff.



1. Cirgareliquiar, Vorderseite

2. Cırgareliquiar, Rückseite

verurteilt; der dritte war in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts Bischof in der Stadt Tarsos. Der heilige Konon aus Margydos wurde in Kleinasien besonders verehrt. Laut Kötting enthält die Legende seiner passio einen historischen Kern; daher möchte ich annehmen, daß das Bild auf dem Reliquiar diesen Heiligen darstellt. Weitere Bilder des heiligen Konon aus frühchristlicher Zeit sind mir nicht bekannt.

Wie die heilige Thekla als Orantin, kann auch der heilige Konon als Orant das Programm einer Apsis gebildet haben. So trägt die Apsis der Kreuzkirche 37 von Binbirkilise die Inschrift[83]: ἅγιε κόνων β[οήθει]. Die Kirche stammt aus dem 4. bis 6. Jahrhundert. Die Grabinschrift eines Paulus kennzeichnet sie als Memorialbau.

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts werden die Porträts über den Gräbern von Verstorbenen in den Katakomben häufig individualisiert. Vom Ende des 4. Jahrhunderts an erscheinen über den Gräbern der Märtyrer deren fingierte Porträts[84]. Entsprechend dieser Gepflogenheit, Porträts von Verstorbenen zu charakterisieren, entstehen auch die ersten Kultbilder von Märtyrern[85], z. B. in Menasstadt das des heiligen Menas, dessen Abbild auch in der Apsis seines Memorialbaues mit der für ihn charakteristischen Ikonographie zu sehen war. Zu dieser Zeit müssen auch ein entsprechendes Bild der heiligen Thekla, das sie als Orantin zwischen zwei Löwen zeigt, und das Bild des heiligen Konon als Orant entstanden sein. Mit der Entstehung der Ikonographie der Märtyrerbilder wurden die Heiligen als Oranten mit Namen bezeichnet. Kurz nach 400 kamen auch die termini technici wie sanctus/ἅγιος auf[86].

Die Kreuzwache der Stifter

Jede der beiden Schmalseiten des Reliquiars wird von einem großen Gemmenkreuz beherrscht, auf dessen Horizontalbalken an den Enden, symmetrisch plaziert, je eine Taube sitzt[87]. Die Tauben drehen dem Kreuz den Rücken, wenden dabei den Kopf und fassen mit dem Schnabel ein tief durchschwingendes Band, das vom äußersten Ende des Kreuzmittelbalkens ausgeht, der durch tropfenförmige Ausweitungen betont ist. Die Kreuzbalken sind mit Reihen von Gemmen verziert, die

[83] Über dem Schlußstein der Apsis waren ein griechisches Kreuz und die Inschrift sichtbar. W. Ramsay — G. L. Bell, The thousand and one Churches. London 1909, S. 555. Danach S. Guyer, Grundlagen mittelalterlicher abendländischer Baukunst. Einsiedeln-Zürich-Köln 1950, S. 47f. — Ders., *Ztschr. Schweiz. Arch. Kstgesch.* 7 (1945) 78.

[84] Grabar, Martyrium II, S. 24f. und S. 105ff. — Danach Ihm, a. a. O., S. 116.

[85] Grabar, Martyrium II, S. 27.

[86] H. Delehaye, Sanctus. Essai sur le culte des saints dans l'antiquité. Brüssel 1927, S. 48ff. Bevor das Wort sanctus vor den Namen des Märtyrers gesetzt wurde, fand es Anwendung in verschiedenen Konstruktionen, die dem Namen hinzugefügt wurden, so z. B. „sancto martyri Sebastiano" (402—417). Später geht das Wort sanctus dem Namen des Märtyrers unmittelbar voraus, z. B. in „basilica sanctorum Nasari et Narboris" (404).

[87] F. Sühling, Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum. *RQ*, 24. Suppl. Bd. Freiburg 1930, S. 189ff. und S. 250ff.

durch Buckel angedeutet werden. Der Mittelstein im Schnittpunkt der Balken, dessen Stelle auf Gemmenkreuzen gelegentlich von einem clipeus mit Kaiserbild eingenommen wird, ist ebenfalls besonders hervorgehoben[88]. Die Felder unterhalb des waagerechten Kreuzbalkens sind mit den einander zugekehrten Brustbildern einer männlichen und einer weiblichen Person ausgefüllt. In die Lünetten des Dekkels ist ein dreieckiger Giebel eingezeichnet, dessen Fuß durch ein Perlband gebildet wird und dessen Schenkel aus Winkelbändern mit eingeschriebenen Punkten und mit einem Kreis im Schenkelschnittpunkt bestehen. Innerhalb des Giebelfeldes steht auf besonders breiter Basis das „Lamm Gottes". Sein Körper ist ins Profil gekehrt, während der gehörnte Kopf nicht nur frontal gedreht, sondern auch — wohl um ihn genau in die Mitte des Feldes zu plazieren — unnatürlich weit verschoben ist. Oberhalb des Kopfes befindet sich ein Kreuz mit gleich langen, geschweiften Armen. Die freien Felder rechts und links des Lammes wie auch des Kreuzes zeigen viele Kratzer.

Ein Kreuz, wie es hier dargestellt ist, bedeutet eine Reduktion der crux invicta, die im ausgehenden 4. und im beginnenden 5. Jahrhundert auf Sternkranz-, auf Säulen- und auf Baumsarkophagen für Bildszenen mit der Akklamation der huldigenden Apostel ein Zentrum wurde[89]. Das signum crux invicta besteht aus einem Kreuz (gelegentlich besetzt mit Gemmen in Segmentform) und aus aufgesetztem Lorbeerkranz mit eingeschriebenem Chrisom. In erweiterter Darstellung zeigt das signum zwei vom Kranz abwärts flatternde Bänder, die bis zu den Querarmen des Kreuzes reichen, auf welchen ein Taubenpaar sitzt und an dem Lorbeerkranz pickt. Die crux invicta auf westlichen Sarkophagen ist vom konstantinischen labarum abzuleiten[90]. Die Verbindung von Kreuz und Kranz bleibt im Westen stabil; im Osten sind Kreuz und Kranz getrennte Zeichen, die auch getrennt verehrt werden. So unterschiedlich die Zeichen sind, der Sinn der Darstellung ist auf beiden Szenen der gleiche, und daher ist es auch gleichbedeutend, ob die Huldigung im Westen vor dem labarum oder im Osten vor dem Kreuz oder Kranz vollzogen wird; signum salutare und nomen salutare waren im 4. Jahrhundert oft dasselbe[91]. Das Kreuz auf den Schmalseiten des Çırgareliquiars ist nur als Mißverständnis einer crux invicta in der Form zu erklären, in welcher sie auf westlichen Sarkophagen zu finden ist. Dem erweiterten labarum wurde der Kranz fortgenommen, während die beiden Tauben an ihrem ikonographischen Ort verbleiben; die Bänder, nun über-

[88] Bronzefragment eines Kreuzes aus Aquileia mit dem Bildnis eines der Söhne Konstantins in der Kreuzvierung (1. H. 4. Jh.) C. Cecchelli, Due singolari cimeli del Museo di Aquileia I, una figurazione gnostica: in Studi Aquileiesi offerti a Giovanni Brusin, Aquileia 1953, S. 245—252. — Ders., Il trionfo. a. a. O., S. 204, fig. 79. — Erst später tritt das Christusbild dualistisch zum Kaiserbild: J. Deér, Das Kaiserbild im Kreuz. *Schweizer Beitr. z. allg. Gesch.* 13 (1955) 48—112, bes. S. 81. Abb. X, 2.

[89] Zum Beispiel WS 241, 1, 2.

[90] Siehe Kreuzwache der Apostelfürsten.

[91] Quellen bei Ihm, a. a. O., S. 87, Anm. 37.

flüssig geworden, werden dadurch motiviert, daß sie von den Schnäbeln der Tauben gehalten werden.

Das Gemmenkreuz[92]) auf dem Reliquiar aus Çırga unterscheidet sich von der Form der crux invicta auf westlichen Sarkophagen des 4. Jahrhunderts durch die tropfenartigen Ausweitungen an den Armenden. Dies erinnert an die analoge Erscheinung am Gemmenkreuz des Apsismosaiks von S. Pudenziana in Rom (um 400)[93]). Das Mosaik zeigt Christus unter den Aposteln und im Hintergrund historische Architektur der Stadt Jerusalem aus dem 4. Jahrhundert. In der Mitte der Bauten steht auf felsigem Berg ein Gemmenkreuz mit tropfenartigen Ausweitungen an den Armenden. Die Beziehung des Bildes von S. Pudenziana zu historischen Bauten Jerusalems läßt vermuten, daß das Gemmenkreuz vor dem Panorama der Stadt das Bild eines Kreuzes darstellt, welches auf Golgatha nach der angeblichen Auffindung des Kreuzes Christi durch die Kaiserin Helena errichtet worden war[94]). Von einem historischen Kreuz auf Golgatha weiß Eusebios (Vit. Const. III 33–39) im Jahre 336 noch nichts, obwohl sein Bericht die konstantinischen Bauten Jerusalems beschreibt. Auch Kyrillos von Jerusalem (Mitte 4. Jh.) erwähnt in seinen Katechesen nur eine Stelle auf Golgatha, die das Kreuz Christi getragen haben soll[95]). Erst dem Reisebericht der Aetheria[96]) (um 400) ist zu entnehmen, daß sich außerhalb der Anastasisrotunde ein Ort „ad crucem" mit einem Kreuz befunden hat, von welchem die Pilgerin schreibt: „quae stat nunc". Weiter besitzen wir noch von Theophanes eine Nachricht, daß Theodosios II. (408–450) im Jahre 427 ein edelsteingeschmücktes Kreuz nach Jerusalem gestiftet hat[97]). Dieses hat vielleicht das Vorbild für alle späteren Gemmenkreuze abgegeben. Da aber das Mosaik von

[92]) Zum Kreuz allgemein: W. Michaelis, Zeichen, Siegel, Kreuz. *Theol. Zeitschr.* 12 (1956) 505–525, bes. S. 511. — C. Nordström, Ravennatische Studien. Stockholm 1953, S. 26ff., S. 48, bes. S. 122ff. *Figura 4.* Zu den tropfenartigen Erweiterungen an den Armenden M. Kalligas, Die Hagia Sophia von Thessaloniki. Würzburg 1935, S. 59ff. Jerusalemer Ampullen: Grabar, Les ampoules, a. a. O. Monza 4, 12, 13 (reverse) und Bobbio 8 (revers). Verhältnis zum Golgathakreuz: Grabar, Martyrium a. a. O. II, 161ff., 164. — Ders., Les ampoules. a. a. O., S. 45–50. — Dagegen: Ihm, a. a. O., S. 3.

[93]) Ihm a. a. O., S. 130ff. Gegen diese Deutung: E. Wistrand, Konstantins Kirche am Heiligen Grab in Jerusalem. Göteborg 1952, S. 27, Anm. 5.

[94]) A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche I. Die Grabeskirche von Jerusalem. Leipzig 1908, S. 99ff. — RR. PP. H. L. Vincent – F. M. Abel, Jérusalem nouvelle. Paris 1914. — K. Schmaltz, Mater Ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem. Straßburg 1918. *Z. Kunstgesch. d. Auslandes* 120. — Kötting, a. a. O., S. 89ff. — Grabar, Martyrium I, a. a. O., S. 251 und S. 257ff. — Lipinsky, a. a. O., S. 5ff., dazu allerdings W. Deichmann, in *BZ* 54 (1961) 241. — Zu Dyggve s. Wistrand, dazu A. M. Schneider, *BZ* 45 (1952) 489. — Cecchelli, a. a. O., S. 104ff.

[95]) W. J. Swaans, A propos des „Catéchèses mystagogiques" attribuées à S. Cyrille de Jérusalem. *Le Muséon* 55 (1942) 1–43. — Heisenberg, a. a. O., S. 47.

[96]) cp. 37, 1–5, ed. Geyer, *CSEL* 39, S. 88f., dazu Wistrand, a. a. O., S. 34, Anm. 1; dort Lit.-Angaben für eine Dat. von 400–415.

[97]) Ed. Boor I, 86, 26f. — Heisenberg, a. a. O., S. 99–100.

S. Pudenziana, das ein Gemmenkreuz mit tropfenartigen Ausweitungen an den Armenden zeigt, früher datiert als die Stiftung Theodosios' II., darf angenommen werden, daß auch schon vorher, also zur Zeit der Abfassung des Berichtes der Aetheria, auf Golgatha ein Kreuz gestanden hat, welches mit Gemmen und mit tropfenartigen Ausweitungen an den Armenden verziert war. Das Kreuz auf unserem Reliquiar ist dem Gemmenkreuz von S. Pudenziana sehr ähnlich. Da aber die Entstehungszeit des historischen Kreuzes auf Golgatha nicht feststellbar ist, entfällt sie als ein terminus post für die Zeit der Entstehung des Reliquiars.

Es ist nicht möglich, die reduzierte Form des Labarums, die auf dem Reliquiar dargestellt ist, aus Jerusalem abzuleiten. Abbilder auf einigen Monzeser Silberampullen geben Apsisprogramme von historischen Bauten aus Jerusalem wieder. Eine Ampulle (Garrucci, Storia III 435, 1) zeigt ein Kreuz im Zentrum einer Kreuzigungsszene[98]). Dieses wird durch zwei trauernde Barbaren (in Proskynesis) und aufgesetztem clipeus mit dem Brustbild Christi als vexillum umgedeutet. Das genannte vexillum aber lehnt sich nicht an jenes von Eusebios beschriebene Labarum an, das auf westlichen Sarkophagen der theodosianischen Zeit nachgebildet wurde, und das um das Motiv der zwei Tauben bereichert war. Die beiden Tauben und die zwei Bänder, die das Gemmenkreuz des Reliquiars zeigt, beweisen, daß dieses eine reduzierte Form des Labarums der westlichen Sarkophage darstellt.

Die beiden unteren Felder zu Seiten des senkrechten Kreuzbalkens werden von den Brustbildern einer männlichen und einer weiblichen Person eingenommen. Beide blicken das Kreuz an. Die Ikonographie läßt an ein Herrscherpaar denken. Der Mann ist mit der Tunika und darüber mit der Chlamys bekleidet, die über der linken Schulter von einer breiten Prunkfibel mit drei Hängebändchen zusammengehalten wird, wie solche von Kaisern getragen wurden. Die Frau trägt eine Tunika, ihr Hals ist mit einer breiten Perlenkette geschmückt. Auch die Typologie der beiden Gesichter stimmt mit den Herrscherbildnissen des 4. Jahrhunderts überein. Ein langer, steiler Hals trägt den schmalen, hohen Schädel des Mannes. Klassisch steil stehen die nahezu eine gerade Linie bildenden Teile des Profils, Stirn und Nase. Das große Auge wird vom kühn herabfallenden Schwung der Braue umrahmt. Der Mund ist sehr klein, indessen sind die Lippen unverhältnismäßig voll und rund, das Kinn ist sehr spitz. Die Typologie des Bildnisses läßt sich überzeugend an die der Bilder auf Münzemissionen Theodosios' I. (379–395) anschließen. Das Antlitz der Frau ist breiter und weniger hoch als das des Mannes. Eine gut modellierte Augenpartie umgibt das ovale Auge, das von einer langen, schmalen Braue geschützt wird. Die Züge um den Mund sind von herbem Schnitt, und das markante Kinn betont die harten, schmalen Lippen. Die Profillinie ist im Gegensatz zu der des Mannes leicht gewinkelt. Auf Grund der genannten Merkmale läßt sich das

[98]) A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte. Monza-Bobbio. Paris 1958. Monza 5, 6, 8, 15. Bobbio 18. Ross, a. a. O., Nr. 87A. Taf. XLVIII.

Porträt der Frau in die Nähe des Bildes der Flaccilla, der Gemahlin Theodosios' I., rücken. Auf Münzemissionen späterer Zeit wird die Profillinie bei weiblichen Porträts senkrechter und gestreckter[99]. Auch in der Frisur entsprechen die beiden Profilköpfe auf dem Reliquiar typischen Herrscherbildnissen des 4. Jahrhunderts. Das Haar des Mannes ist vom Wirbel aus nach vorn gekämmt. Im Gegensatz zur Stirntour scheint das übrige Haar sehr kurz gehalten zu sein; es ist nur durch Punkte angedeutet. Das in leichter Welle gleichmäßig gebogene Stirnhaar verläuft seitwärts und endet in fransenartigen Strähnen. Das Ohr wird freigelassen. Die Nackentour bildet eine Art glatten Beutel. Diese Frisur begegnet uns in Bildnissen Valentinians II. Bei den gleichzeitigen Herrscherbildnissen läuft der Haarbausch in Locken aus. Die gleiche Frisur, die man auf Bildnissen Valentinians' II. sehen kann, hatten auch Konstantin der Große und nach ihm Gratian getragen. Delbrueck nimmt an, daß Gratian sie trug, um nach seiner Heirat mit Konstantina, der Enkelin Konstantins des Großen und Urenkelin der Helena, seiner Verbindung mit der konstantinischen Dynastie Ausdruck zu verleihen. Gleich ihm übernahm Theodosios I. die Frisur. Das Haar der Frau ist voller als das des Mannes. Das seitwärts gescheitelte Stirnhaar ist schematisch onduliert und zeigt breite Wellenberge und schmale Wellentäler. Es wird im Nacken zusammengefaßt und von dort in einer schmalen Doppelflechte hochgeführt. Die ganze Frisur zeigt Charakteristika, die zum Vergleich mit anderen Frauenporträts jener Zeit anregen. Kaiserin Helena trug zuletzt eine breite Rundflechte, und nach ihr blieb diese Frisur bis über die Jahrhundertmitte hinaus Mode. Wir sehen sie z. B. auf zwei Frauenporträts, die wahrscheinlich Flaccilla, die Gemahlin Theodosios' I., darstellen und die sich in Rom (Museo Capitolino und Museo Torlonia) befinden[100]. Nach Helenas Tod gab es über fünfzig Jahre keine Münzemissionen von Kaiserinnen mehr. Dann unternahm Flaccilla als erste eine neue Emission. Ihr Münzbild zeigt sie jedoch mit steil emporgeführter Doppelflechte, d. h. mit einer Tracht, die einer anderen — früheren — Frisur der Helena ähnelt. Diese Frisur wird von der Frauengestalt auf dem Reliquiar getragen. Nach Delbrueck vollzog sich der Modewechsel vielleicht schon am Hof der Konstantina. Diese Haartracht zeigen Frauenbildnisse in beiden Reichshälften bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts. Da die beiden Köpfe auf dem Reliquiar kein Diadem[101] tragen, dürfte man das männliche Bildnis nur mit Magnentius, Decentius oder Gallus identifizieren[102]. Zu diesen Herrschern aber fehlt jede Porträtähnlichkeit. Die beiden Bildnisse stellen also Privatpersonen dar, die durch Anlehnung an Herrscherporträts des 4. Jahrhunderts idealisiert worden sind.

---

99) Im Folgenden nach R. Delbrueck, Kaiserporträts. S. 43ff., S. 49ff., S. 51ff.

100) M. Felletti-Maj, Contributo alla iconografia del IV secolo il Ritratto femminile. *Critica d'Arte* 6 (1941) 74—90. Delbrueck, Abb. 19, 20.

101) R. Delbrueck, Der spätantike Kaiserornat. *Die Antike* 8 (1932) 1—21.

102) F. Gnecchi, I Medaiglione Romani. Mailand 1912, Taf. 14, 33, 138, 139 (Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Guido Bruck, Wien).

Auf theodosianischen Sarkophagen stehen oder sitzen unter der crux invicta Soldaten als Kreuzwächter. Auf späteren rein symbolischen Sarkophagen begegnet man Bildern, welche die Szene mit der Kreuzwache isoliert zeigen. Hier können die Kreuzwächter fehlen, ihren Platz nehmen zwei Lämmer ein. Auf dem Reliquiar ist der ikonographische Ort der Kreuzwächter von den Stifterfiguren besetzt. Männliche und weibliche Profilköpfe, einander anblickend, lassen sich von ähnlichen Doppelbildern auf Münzaversen ableiten[103], die vereinzelt noch bis ins 4. Jahrhundert anzutreffen sind. Der Typ dieser Averse hat sich auch in der übrigen Kleinkunst niedergeschlagen. Beispiele sind: ein Bronzebeschlag aus dem 4. Jahrhundert[104] und eine große Zahl sogenannter Hochzeitsringe[105]. Zwischen den Köpfen eines Doppelporträts auf Hochzeitsringen steht verschiedentlich ein kleines Kreuz, was an unser Reliquiar erinnert. Der Deckel des Reliquiars aus Jabalkovo/Bulgarien (s. u.) zeigt unter einem lateinischen Kreuz zwei Profile, die in der Anordnung und in der Typologie mit den beiden Bildnissen auf dem Çirgareliquiar fast identisch sind. Den Platz der Tauben nimmt die Inschrift OMO/NOIA ein, die auch auf Hochzeitsringen zu finden ist.

Die Frage nach einem Vorbild für die Darstellung eines Doppelporträts unterhalb eines großen, edelsteingeschmückten Kreuzes muß offen bleiben. Als Erklärung bietet sich die Möglichkeit an, die Darstellung als Nachahmung des Urbildes von Konstantin und Helena unter dem Kreuz anzusprechen. Durch Beischriften gesicherte Darstellungen von Konstantin und Helena unter dem Kreuz gibt es nicht vor dem 10./11. Jahrhundert. Zu den frühen Beispielen solcher Darstellungen gehören die Szenen aus den Wandmalereien der Kapellen 21 und 28 von Göreme[106] (um 1100). Diese mittelbyzantinischen Bilder zeigen Konstantin und Helena stehend und im vollen Kaiserornat; mit der Hand berühren sie ein großes, zwischen ihnen stehendes Kreuz. Nach den παραστάσεις σύντομοι χρονικαί standen im 8./9. Jahrhundert an vier Stellen in Konstantinopel Skulpturengruppen, die Konstantin und Helena unter dem Kreuz zeigten[107].

Da zu dieser Zeit aber in Konstantinopel keine Großplastiken entstanden sein können, nimmt Grabar an, die Gruppen seien älter gewesen als ihre Beschreibung. Vielleicht entstammten sie noch den ersten Jahrhunderten nach der Gründung Konstantinopels. Eine Vorstellung vom Aussehen der Figurengruppen ist noch zu gewinnen, wenn wir mit Grabar annehmen, jene mittelbyzantinischen Wandmalereien

---

103) Cohen, III, 38, 1, 3/53, 4/54, 5, 7, 8/55, 12, 13/IV, 103, 1/373, 2/478, 1, 3/480, 1/481, 6/482, 11/483, 17/V, 134, 1/340, 1/490, 1, 2, 3/491, 6.

104) *Pannonia* II, Abb. 10. — Nach A. Danicourt, Fragment de coffret trouvé à Vermand. *Rev. Arch.* 7 (1886) 91, fig. 19.

105) Zum Beispiel DACL X, 2, col. 1939, fig. 7684 und col. 1942, fig. 7692,

106) G. Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce. Tafelbd. 2. Paris 1928, Taf. 133, 3 und 133, 4.

107) Im folgenden nach A. Grabar, *DOP* 6 (1951) 29, dort Quellenangabe Anm. 5., weiter S. 31.

seien nach den Vorbildern der vier Skulpturengruppen zu Konstantinopel entstanden. Besteht diese Annahme zurecht, so waren die Figuren des Urbildes von Konstantin und Helena unter dem Kreuz frontal und nicht im Profil gegeben, wie auf dem Reliquiar. Angelehnt an dieses Vorbild sind die sogenannten Konstantinata, kleine Metallplättchen von prophylaktischer Bedeutung mit zwei frontalen Brustbildern, zwischen denen ein Kreuz steht. Diese wurden als Amulette getragen; auf den prophylaktischen Charakter weist die Inschrift ὑγίεια hin. Solche Prophylakterien wurden in großer Zahl im Schatz von Mersin gefunden[108]. An diese Konstantinata sind drei Hochzeitsringe anzuschließen, von denen sich einer im British Museum und zwei in der Dumbarton Oaks Collection befinden[109].

Die Tierfriese

Der Deckelteil des Reliquiars zeigt entlang seinem Rand Tierfriese. Die gebogenen Streifen über den Schmalseiten des Kastens überschneiden die Kantenstreifen an der Vorder- und an der Rückseite des Deckels; sie sind infolgedessen scheinbar um die Breite des Frieses länger als jene. Dennoch ist auf allen vier Streifen fast die gleiche Anzahl von Bildern zu sehen. Bei dem Gerät, das zur Herstellung des Frieses gedient hat, muß es sich um einen schmalen, riegelförmigen Model gehandelt haben, mit dessen Hilfe zuerst entlang der Vorder- und der Rückseitenkanten gearbeitet wurde. Der Model muß auch länger gewesen sein, als die Kanten des Deckels lang sind; wird die Tierfolge doch mehrmals von den Deckelkanten durchschnitten. Fünf große Tiere (vielleicht auch mehr), jedes in ein eigenes Feld gestellt, bilden die Motivreihe, die der Model hergab. Die Einzelfelder sind nicht absolut voneinander getrennt; in loser Form wird die Trennung durch Bäumchen markiert, die auf separaten Grasnarben stehen. Die Bäumchen, mit fächerförmigen Kronen, neigen sich etwas nach links, wie auch alle Tiere sich von rechts nach links bewegen. Landschaftsangabe ist außer den Bäumchen und deren Basen nicht vorhanden. Jedem großen Tier ist ein kleines zugeordnet; außerdem wird jedes große Tier durch ein Jagdgerät bedroht. In der Reihenfolge der Felder, von rechts nach links gesehen, stößt man zuerst auf ein Feld, das hier wie auch in den Wiederholungen nie vollständig, sondern allemal zerschnitten ist. Der Rest davon zeigt soviel, daß man das Bild eines Rindes (vielleicht auch eines Stieres oder einer Kuh?) erkennen kann. Unter dem Stier ist ein Stück Lanze sichtbar und davor eine Eidechse. Das zweite Tier ist schwer zu bestimmen, da man nicht entscheiden kann, ob es einen langen Schwanz hat. Der Bär trägt einen kurzen Schwanz, der Löwe einen langen, unten gebogenen. Der Kopf ist für beide Tiere mißglückt. Die kleinen Kreise über dem Kopf können rundliche Ohren darstellen. Das Tier wird von einer Schlange und einem Speer bedroht. Das dritte Feld zeigt ein Pferd und unter ihm

108) Grabar, *DOP* 6 (1951) 29ff.

109) DACL X, 2, col. 1941, fig. 7689. Die Probleme dieses Kapitels werden ausführlicher in meiner Arbeit über das Reliquiar aus Jabalkovo, die ich vorbereite, behandelt.

einen Vogel; oberhalb des Rückens des Pferdes sieht man ein seltsames Fanggerät: an einem geraden Stück Lanze mit einem Widerhaken an der Spitze haftet ein Seil, das s-förmig gebogen ist und in geschwungener Linie ausläuft. Gough sieht in dem Gegenstand eine Schlange; es ist aber unwahrscheinlich, daß von den dargestellten großen Tieren allein das Pferd nicht vom Menschen verfolgt werden sollte. Außerdem ist es bei dieser Anordnung der Tiere abwegig, anzunehmen, daß eine Schlange das Pferd von oben angreife. Das vierte Feld zeigt ein zoologisch nicht identifizierbares Tier. Gough möchte in ihm eine Antilope sehen, doch diese Tiere haben nicht so lange Schwänze. Außer dem Schwanz sprechen alle Merkmale für die Darstellung eines Hasen. (Es gibt aber auch Bilder von ägyptischen Hunden, auf denen die Tiere einen Ringelschwanz und lange Ohren tragen.) Der Hase wird von einer Schlange und einer Schlinge bedroht. Nach Xenophon (De ven. VI 10ff.) jagte man die Hasen mit Hunden in das Stellgarn, während man Füchsen mit Schlingen nachstellte. Hase und Schlange waren allerdings nach Ansicht der Antike Freunde (Aelian. Nat. hist. II 51.). Dem Feld mit dem Hasen voraus ist noch ein weiteres angeschnitten, das nur noch die Hinterläufe eines Tieres sehen läßt[110].

Die Frage nach der Bedeutung der Tierfriese ist nicht leicht zu beantworten. Wären nicht zwei großen Tieren Schlangen beigegeben, die sie bedrohen, läge der Gedanke an eine symbolische Jagd nahe. Und zweifellos deuten die Fanggeräte auf ein Jagdvorhaben. Welche Rolle aber haben die kleinen Tiere bei einer Jagd?

Szenenbilder mit Tieren sind in der Kunst der Spätantike so häufig anzutreffen, daß sich Einzelnachweise erübrigen. Insbesondere an Rändern von Silbergefäßen erfüllen sie oft rein dekorative Aufgaben[111]. In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts werden die kontinuierlichen Friese häufig rhythmisiert.

In den Tieren unseres Reliquiars nach dem Vorbild des Physiologos Antitypen zu Christus sehen zu wollen, geht m. E. nicht an, da sich Sinnbezüge nicht aufstellen lassen und auch die Einzelinterpretation dieses oder jenes Tieres kein sinnvolles Ergebnis bringt. Der Stier war in Kleinasien Personifikation einer Gottheit[112], der Bär gibt in der Patristik zu viele und zu unterschiedliche Bilder ab, als daß die Entscheidung zugunsten eines bestimmten fallen könnte[113]; das Pferd war in der frühchristlichen Kunst Symbolgestalt des triumphalen Sieges; eine Palme wurde ihm beigegeben[114]. Die Schlange galt allgemein als dämonisch und be-

110) Für die Bestimmung der Tiere möchte ich Frau Professor Dr. Angela Nolte, Münster, herzlich danken.

111) T. Dohrn, Spätantikes Silber aus Britannien. *Mitteilungen des Deutschen Archäol. Inst.*, 2 (1949) 67–139, Taf. 18, 1, 2. 19, 1. — D. T. Rice, The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report. Edinburgh 1958, S. 140ff.

112) RE III A, 2, 2459–2520.

113) RAC I (1951) 1145–1146.

114) DACL III 1, 1286–1305.

drohlich[115]). So stellen frühchristliche Mosaiken oft Hirsche oder Adler im Kampf mit Schlangen dar[116]). Allein, Einzelinterpretationen dieser Art befriedigen nicht.

Stärkerer Anreiz geht von dem Gedanken an eine Jagd oder an den Kampf mit wilden Tieren aus. Bei Eusebios (Theoph. 3, 55) heißt es: „Was waren die Tiere anderes als die Häupter der Dämonen, die der Heilige Geist in gleichnishafter Weise nannte: Schlange, Natter, Löwe und Drache und sprach: Auf Schlangen und Nattern wirst Du treten und den Löwen und den Drachen wirst Du zermalmen". Ob bei Übernahme der imperialen Ikonographie auf das Bild Christi auch die Darstellung des kaiserlichen Sieges über die wilden Tiere eindrang, ist nicht zu entscheiden[117]).

Der Gedanke, den Tierfriesen auf dem Çırgareliquiar rein ornamentale Aufgaben zuzuweisen, ist deswegen zu einfach, weil das Motiv zu komplizierte Beigaben enthält. Der Schlüssel zu einer befriedigenden Lösung des Problems der Bedeutung des Tierfrieses ist noch nicht gefunden.

Die Inschrift

Auf dem Deckel des Reliquiars befindet sich eine punktförmig eingestochene Inschrift, deren Anfang lautet:

ΥΠΕΡΑ
ΝΑΠΑΥ
CΕΟCΤȢΜΑΚΑΡȢ...

also: ὑπὲρ ἀναπαύσεως τοῦ μακαρ⟨ί⟩ου... M. Gough liest das Ende der Inschrift[118]): ...ταράσης δίς.

Die Abbildung zeigt jedoch deutlich die Buchstabenfolge ...CIK... Gough hat die beiden Hasten des I und des K zu einem H verbunden und die Schrägstriche des K als ein C gelesen. Das H aber wäre dann zu schmal ausgefallen; dazu fehlt ihm auch noch der waagrechte Balken, der wenigstens durch einen Punkt hätte angegeben sein müssen. Das C wäre nach Maßgabe von Vergleichsbuchstaben derselben Inschrift zu sehr gewinkelt. Gar nicht beachtet wird der letzte Buchstabe, der schon jenseits des Perlbandes steht. Aus seiner rhombischen Form ist vielleicht auf ein A zu schließen. Gough sieht in dem δίς (zweimal) die Filiation des Namens Tarasis, also „Tarasis, Sohn des Tarasis".

Herr Dr. Dörner, Münster, dem ich an dieser Stelle herzlich danken möchte, schlägt folgende Lesung vor: ...ταρασί⟨ου⟩ καισα(ρέως). Der Name Tarasis ist in Kleinasien so häufig überliefert, daß sich Einzelnachweise erübrigen.

115) RE II A, 1, 294–557.
116) Mosaiken aus dem Kaiserpalast in Konstantinopel: G. Brett, W. J. Macaulay, R. B. K. Stevenson, The Great Palace of the Byzantine Emperors. Oxford 1947, Taf. 32 und 36.
117) J. Kollwitz, RAC III (1957) 13. – A. Grabar, *DOP* 6 (1951) 48f.
118) Gough, a. a. O., S. 248.

Das Wort δίς am Ende eines Namens kann dessen Filiation anzeigen. Das ist eine isaurische Eigenart, wie auch τρίς und τετράκις in mehreren Inschriften überliefert sind[119]). Ungefähr zwanzig Kilometer von Çırga entfernt liegt das Kloster von Alahan[120]). In diesem befindet sich eine Inschrift aus dem Jahre 461, deren Anfang lautet:

ἐνθάδε κατάκιτε
τάρασις δὶς γενόμενος
πρεσβ(ύτερος) καὶ παραμονάριος

Gough glaubt, den Tarasis aus dem Kloster von Alahan mit dem Tarasis unserer Inschrift identifizieren zu dürfen, und kommt für das Reliquiar zu einer Datierung in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. Bei der Häufigkeit des Namens in Kleinasien kann man Identität der Personen keineswegs unbedingt voraussetzen. Es müßten weitere Anhaltspunkte für eine Identifizierung greifbar sein.

Herr Professor Hunger, Wien, schlägt folgende Lesung vor[121]): ...ΤΑΡΑ-CΙΚΟΔΙCΑ für: Ταρασικοδίσ⟨σ⟩α, und meint dazu: „Das K steht außer Zweifel. Danach begann der Graveur mit einem O, erkannte aber, daß ihm der Platz zu eng wurde, und stach das O weiter links zwischen die Schrägstriche des Kappa, so klein wie in der vorausgehenden Ligatur OY in MAKAPOY. Das Delta führte er um das zuerst begonnene O herum und setzte mit I und C fort. Das noch fehlende CA reduzierte er aus Platzmangel auf A, das er recht und schlecht jenseits des Perlbandes stechen mußte."

Tarasikodissa lautete der isaurische Name für Kaiser Zenon (474–491)[122]). Natürlich handelt es sich hier nicht um den Kaiser selbst, sondern um einen anderen Isaurier gleichen Namens. Unter den verschiedenen Lesungen und Verschreibungen, die Bury[123]) aufzählt, bietet allerdings nur Candidus Historicus einen Parallelbeleg mit der Schreibung „Tarasikodissa"[124]). Auch eine Durchsicht isaurischer Namenslisten, die Herr Professor Dr. Keil in der Österreichischen Akademie der Wissen-

119) A. C. Headlam, Ecclesiastical Sites in Isauria (Cilicia Trachea). London 1893, Suppl. Papers I des JHS, S. 24f.; dort Hinweise auf weitere Beispiele.
120) M. Gough, Some recent Finds at Alahan (Koja Kalessi). *Anatolian Studies* 5 (1955) 115–119. – P. Verzone, Alahan Manastiri üzerinde bir Inceleme? Istanbul 1955, S. 37–39. – Ders., Un Monumento dell'Arte Tardo-Romana in Isauria, Alahan Monastir. Torino (Viglongo) 1956.
121) Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich für seine Bemühungen um die Entzifferung der Inschrift bedanken.
122) E. W. Brooks, The Emperor Zenon and the Isaurians. *English History Review* 8 (1893) 209–238.
123) J. B. Bury, History of the Later Roman Empire from the Death of Theodosius I. to the Death of Justinian. 2. Aufl. London 1923, Teil I, S. 318, Anm. 1.
124) L. Dindorf, Historici Graeci Minores. Leipzig 1870–1871. Bd. I, S. 441: Candidus Historicus.

schaften auf meine Frage hin dankenswerterweise vorgenommen hat, konnte keinen weiteren Beleg erbringen.

Candidus Historicus hat den Namen im Genitiv wie unsere Inschrift[125]: ...*καὶ ὡς ὁ βασιλεὺς διὰ τοῦτο ἡταιρίσατο τὸ Ἰσαύρων γένος διὰ Ταρασικοδίσσα* Ῥουσουμβλαδεώτου.

Ikonographie

Das Programm auf dem Reliquiar aus Çırga steht unter dem Leitgedanken der Herrschaft Christi. Auf der Vorderseite des Kastens ist Christus als *thronender Basileus* zu sehen, das Kreuz in der Szene auf der Rückseite deutet auf die passio Christi hin. Von diesen beiden Mittelpunkten ausgehend schließen sich in gebührender Rangabstufung Personen an: zunächst die Apostelfürsten, in den seitlichen Feldern die Märtyrer, auf den Schmalseiten des Reliquiars die Stifter. Alle Szenen sind in der Waagrechten symmetrisch den beiden Mittelpunkten zugeordnet, in der Senkrechten sternförmig dem zenitalen Thema der Wache der Apostelfürsten am Lorbeerkranz Christi mit eingeschriebenem Chrismon. Dieser Anordnung der Szenen ist die einer aus theodosianischer Zeit stammenden Katakomben von Pécs (2. Hälfte 4. Jh.) ähnlich: vier Felder mit Darstellungen von Heiligen umgeben in Form eines Andreaskreuzes den Kranz mit Chrismon, während ein Lünettenfeld der Decke die Kranzwache der Apostelfürsten zeigt[126].

Auf dem Reliquiar ergeben Kreuz und Kranz zusammengesetzt das konstantinische Labarum, das *Christus als Imperator* auszeichnet und seinen Tod als Sieg deutet. Christos-Basileus und Christus-Imperator bilden die beiden großen christologischen Themen der theodosianischen Kunst. Das Lamm erscheint sowohl in der Kranzwache als auch in der Kreuzwache, außerdem noch für sich allein (in den Lünettenfeldern). Das Auftreten des Lammes in verschiedenen Formen ist nicht vor 400 denkbar. Gleichfalls in den Anfang des 5. Jahrhunderts verweist die Bezeichnung der Heiligen mit sanctus/ἅγιος. Die beiden Stifterbilder folgen früheren Vorbildern. Schon in spättetrarchischer Zeit treten Stifter in christologischen Szenen auf, so daß die Zuordnung der beiden Porträts zur reduzierten Form der crux invicta keinen terminus für die Datierung abgeben kann[127].

Der Aufbau des Reliquiars

Die Reliquiare enthalten im Osten in den meisten Fällen Partikel von Gebeinen der Märtyrer; es verwundert daher auch nicht, daß unser Reliquienkasten einen verkleinerten Sarkophag darstellt, wenn auch aus der Zeit, in welcher das Reliquiar entstand, keine Beispiele von Reliquienbehältern mit ähnlichem Aufbau bekannt

125) Dindorf, a. a. O., S. 442, Zeile 16. Ebenda Zeile 30 zeigt einen Akkusativ auf —αν.
126) Gerke, Pécs, S. 264.
127) *WS* 40.

sind[127a]. Echte Sarkophage mit tonnengewölbtem Deckel sind in dieser Gegend ungewöhnlich, wohl aber sind sie in Syrien üblich. Aus dem ravennatischen Kunstkreis sind als Beispiele zu nennen: der Rinaldussarkophag, der Pignattasarkophag und der Barbatianussarkophag[128]. Der Aufbau des Çırgareliquiars lehnt sich an den von Bleisarkophagen des 3./4. Jahrhunderts mit Halbtonnendeckeln an[129]. Über die ganzen Schmalseiten erstreckt sich das Bild einer Tempelfront mit vier Säulen und hohem Dreieckgiebel, der in das Halbkreisfeld der Lünette hineinreicht. Auf den Sarkophagen ist das Bild architektonisch korrekt; am Çırgareliquiar hingegen ist von der Tempelfront nur noch der Giebel in Form eines Dreiecks übriggeblieben. Diese Dreieckform wird als architektonisches Versatzstück mißverstanden und als dekoratives Moment benutzt. Ein Mißverständnis so schwerwiegender Art läßt auf provinzielle Handwerker als Hersteller des Reliquiars schließen.

Das schmalste und zugleich längste Bild auf dem Reliquiar ist der Tierfries. Er steht im Aufbau des Reliquiars an einem ikonographischen Ort, den vom 2. bis 4. Jahrhundert kleine Friese einnehmen. Auf Sarkophagen des 2. und 3. Jahrhunderts umspielen diese oft in genrehafter Weise das Thema der Hauptszene, oder sie bringen erklärende Ergänzungen, die im Hauptthema nicht unterzubringen waren. So zeigt beispielsweise der kleine Deckelfries auf dem Sarkophag mit der Gallierschlacht (2. Jh.) aus dem Museo Capitolino in Rom[130] Waffen und trauernde Soldaten. Diese ergänzen den großen Fries, indem sie auf den Ausgang der Schlacht hinweisen. Im 4. Jahrhundert können ähnliche Friese ganz verselbständigt und einer Darstellung mit anderem Thema zugeordnet werden. Auch das Medaillon aus dem Schatz von Mersin (Abb. 9)[131] ist ein Beispiel für diesen Anschauungswandel. Das Mittelbild zeigt den stehenden Kaiser, flankiert von den Gestalten von Sol und Luna. Zwei konzentrische Ringe umrahmen die Szene. Von diesen wird der innere von einer barocken Ranke im spätkonstantinischen Stil eingenommen, während der äußere Ring zwei Reihen von gehetzten Tieren zeigt. Die Tierfriese sind formal auf den Herrscher in der Mitte des Medaillons bezogen und definieren ihn als den Besieger der wilden Tiere (vielleicht in Anlehnung an die königliche Jagd der Sasaniden)[132]. Ob nun der Tierfries auf unserem Reliquiar analog zu ähnlichen Vorstellungen den Christus-Imperator als Besieger der wilden Tiere bezeichnen soll, ist nicht beweisbar.

127a) Spätere Silberreliquiare: *DOSt.* 7 (1961) Nr. 17. — H. Peirce—R. Tyler, L'art Byzantin II, Paris 1934, Abb. 125b.
128) Gough, a. a. O., S. 245, Anm. 3.
129) Beispiele in: A. Müfid, Die Bleisarkophage im Museum zu Istanbul. *AA* 47 (1932) 387—446. — M. Chébab, Sarcophages en plomb du Musée National Libanais. *Syria* 15 (1934) 337—350. — E. v. Mercklin, in *Berytus* 3 (1936) 51—75. 5 (1938) 27—46. 6 (1939/40) 27—61.
130) G. Rodenwaldt, Die Kunst der Antike. Berlin 1927, Taf. 612. — *Propyläen Kunstgeschichte* III.
131) Grabar, *DOP* 6 (1951) Taf. 1.
132) Grabar, a. a. O., S. 48f.

Im Widerspruch zu dieser Deutung steht der Umstand, daß alle vier Ränder des Deckels vom gleichen bandförmigen Fries umgeben sind. Nun hat Gerke an den christlichen Sarkophagen der vorkonstantinischen Zeit nachgewiesen, daß sich in tetrarchischer Zeit, die besonders das Thema der tragischen Jagd liebt, mythologische Fehler eingeschlichen haben[133]): die Szenen werden ungeschickt und eklektizistisch zusammengesetzt, so daß der Sinnzusammenhang verloren gehen kann. Damit ist eine Stufe erreicht, auf der sich kleine untergeordnete Szenen rein ornamental darbieten können. Für die ornamentale Verwendung zeugt auch die Rhythmisierung der Tierfriese, die sich mit dem fortschreitenden 4. Jahrhundert immer weiter durchsetzt.

Besonders auffallend an unserem Reliquiar ist die Anordnung der Szenenbilder auf den Breitseiten, auf welchen rechteckige Felder mit rundem Feld wechseln. Die Flächen werden überall durch Perlbandränder begrenzt. Das Ordnungsschema — der Wechsel von eckigen und runden Feldern — läßt vermuten, daß das Reliquiar Anregungen folgte, die von Bronzebeschlägen des 4. und des beginnenden 5. Jahrhunderts ausgingen[134]). Die kleinen Bronzeplättchen dienten als Beschläge für die Vorderseite von Holzkästen (sog. scrinia). Die Fundorte solcher vereinzelt und fast nur in Fragmenten gehobenen Beschläge sind über das ganze Imperium verstreut; die meisten liegen in Pannonien und in Alexandrien. Von den pannonischen nimmt Supka an, daß sie der konstantinopolitanischen Schule entstammen[135]); Volbach hingegen vertritt die Auffassung, sie müßten in den Landschaften ihrer Fundorte entstanden sein[136]). Es gibt Beschläge mit heidnischem und christlichem Inhalt. Beide Arten kommen im Stil einander so nahe, daß man in ihnen Erzeugnisse gleicher Werkstätten sehen darf[137]). Von besonderer Wichtigkeit ist ein Exemplar aus Pécs (Südungarn), weil es sich genau datieren läßt. Seine Bildszenen zeigen u. a. eine Reihe von Tychen: Konstantinopel, Rom, Nikomedia, Karthago und Siscia; Konstantinopel wurde 330 gegründet und Nikomedia 358 zerstört. Somit muß die Herstellung des Beschlages in die Zeit zwischen 330 und 358 fallen[138]). An den Fund von Pécs läßt sich ein großer Teil anderer Beschläge anschließen[139]). Bei den meisten ist die Folge der Szenen so gedrängt, daß schachbrettförmig ein Feld an das andere stößt. So folgen untereinander die Reihen der Bilder, oft im Wechsel von runden und rechteckigen Feldern. Die Vertikalfolge ist mitunter durch eingeschobene Reihen von clipei aufgelockert, wie auf einem Beschlag aus Dunapentele (nach Volbach früher 4. Jh., jetzt um 420) [140]), oder durch schmale Riegel von Tierfriesen, wie auf einem Beschlag aus Felcsuthi (4. Jh.)[141]). Die Ordnung der Felder auf unserem Reliquiar ist offenbar von solchen Ordnungsschemata, wie die Beschläge sie zeigen, beeinflußt. Da die Bronzebeschläge in einem großen Zeitraum entstanden sind, lassen sich aus deren Einfluß auf das Çırgareliquiar nur schwer Anhaltspunkte für eine Datierung gewinnen.

133) F. Gerke, Die christl. Sark. d. vorkonst. Zeit, a. a. O., S. 21ff.

134) W. F. Volbach, Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter. Mainz 1921, S. 22. — Lajos Nagy, Keresz tén y-Római Ladaveretek Szentendréröl. *Pannonia* (1936) 3—21. — R. Engelmann, Ein pannonisches Kästchen aus dem Nationalmuseum in Budapest. *RM* 23 (1908) S. 349—367. — G. Supka, Frühchristliche Kästchenbeschläge aus Ungarn. *RQ* 1888, S. 130ff. — A. Radnoti, Möbel und Kästchenbeschläge. In. Intercisa II (Dunapentele) Budapest 1957, S. 241—263.

135) Supka, a. a. O., ebenso Engelmann, a. a. O.

136) Volbach, a. a. O., S. 23.

137) Volbach, a. a. O., S. 22f.

138) Engelmann, Fig. 2.

139) Weitere Beispiele, meist fragmentarisch erhalten, in der Hauptsache aus dem pannonischen Raum. *Trierer Zeitschrift* 15 (1940) Abb. auf S. 66. — Volbach, a. a. O., S. 22ff. — *Archäologiai Értesitö NS.* 22 (1902) 39, 42, 43, 45. 28 (1908) 241, 243. 41 (1927) 203—208. 48 (1935) 65, 67, 71, 79, 81, 92, 99. III. Serie 1 (1940) Taf. XVIII. 7—9 (1946/48) Taf. XXIII, XXIV.

Im archäologischen Museum zu Sofia/Bulgarien[142]) wird ein unveröffentlichtes Silberreliquiar (H. 2,8 cm, Br. 3 cm, L. 4,7 cm, Gewicht 13,80 Gramm) aufbewahrt, das in Jabalkovo/Kreis Haskovo in einem verlorengegangenen Tonbehälter gefunden wurde, der eine unbekannte Inschrift trug. Im Jahre 1962 hatte ich Gelegenheit, das Original anläßlich eines kurzen Besuches zu sehen. Das Kästchen ist aus stilistischen Gründen in die Mitte des 4. Jahrhunderts zu datieren. Die Vorderseite zeigt den thronenden Christos-Basileus in der Ikonographie des Çırgareliquiars, auf den die beiden Apostel Petrus und Paulus im Knielauf zueilen. Der Linke (Petrus) trägt in den verhüllten Händen einen Kranz, während der Rechte (Paulus) ein Kreuz hält. Vor dem Thron erscheinen auch noch zwei Vögel. Auf den beiden Schmalseiten und der Rückseite stehen weitere Apostel mit Rollen in den Händen. Diese sind symmetrisch gruppiert und blicken einander an. Die Beischriften sind alle in griechischer Sprache. Der Deckel ist oben (S. 157) besprochen worden. Der Boden und ein Teil der Rückseite sind zerstört. In der Ikonographie ist das Reliquiar dem ravennatischen Kunstkreis zuzurechnen (Dütschke, Nr. 13, Rinaldussarkophag und Nr. 80/S. Apoll. in Classe) und bildet somit ein Gegenstück zum isaurischen Reliquiar aus Çırga.

Isaurisch-kilikische Metallarbeiten

Im südanatolischen Raum sind mehrere Metallarbeiten gefunden worden, in deren chronologische Abfolge das Reliquiar stilistisch eingeordnet werden kann:

1. In dem Schatzfund aus Tarsus, der 1889 durch den russischen Konsul zu Mersin an den Zaren Alexander III. gekommen ist, und der heute in der Eremitage aufbewahrt wird, befindet sich das oben beschriebene goldene Medaillon. Es wurde

140) W. F. Volbach, Frühchristliche und byzantinische Kleinkunst. Mainz 1954, Taf. 2. *Bilderhefte des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz.*

141) Heute in Budapest. AÉ NS 1 (1881) 142—143.

142) Freundlicher Hinweis von Frau Ludmila Mansowa, Sofia.

von Kondakoff ins 6. Jahrhundert datiert (Abb. 11)[143]. Grabar hingegen hat überzeugend eine Datierung in die spätkonstantinische Zeit vorgeschlagen[144]).

2. Ein Zedernholzsarkophag aus Trier (1402 aufgefunden) enthält die Gebeine des Bischofs Paulinus, der 353 aus Trier verbannt wurde und in Phrygien starb. Seine Gebeine wurden auf Veranlassung des Bischofs Felix (386–389) nach Trier geholt (Abb. 9). Verschiedene Stifter haben den Sarkophag mit Metallbeschlägen besetzen lassen. Eine Ausnahme bildet ein aus größerem Zusammenhang geschnittener Bronzebeschlag, in den beim Aufsetzen auf den Sarkophag eckige Löcher für die Aufnahme der Schlüssel eingeschnitten wurden. Da der Beschlag ein Gebrauchsgegenstand ist, darf angenommen werden, daß er schon in Kleinasien auf dem Sarkophag befestigt wurde. Stilistisch besitzen die Tierfriese auf dem Beschlag noch Anklänge an die spätkonstantinische Kunst. Die qualitätvolle Behandlung der alttestamentlichen Szene steht im Gegensatz zu der vereinfachten des Gewandes in der neutestamentlichen Szene, ein Umstand, der auf provinzielle Werkstatt, vielleicht noch aus der Mitte des 4. Jahrhunderts, schließen läßt[145]).

3. Stilistische und ikonographische Merkmale erlauben, unser Reliquiar in die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts zu datieren. Auf die eklektizistische Übernahme von Vorbildern verschiedener Zeiten wurde schon oben hingewiesen. (Christos-Basileus zu Reversbildern konstantinischer Medaillons[146]), Wache vor dem labarum auf theodosianischen Sarkophagen, die Stifter zu Münzaversen der theodosianischen Zeit.) Wegen der Anlehnung an Münzbilder könnte man mit Radnoti zunächst annehmen, daß die Reliquiare in Münzwerkstätten hergestellt wurden. Die nächste Münzstadt ist Antiochia, dagegen sind aber nur in Rom, Konstantinopel und Nikomedia Medaillons herausgegeben worden, die Vorbilder für unsere Christusszene gewesen sein könnten (s. o.). Die Darstellung der Thekla auf dem Reliquiar läßt trotz der doppelten Perlbandränder eher an eine Herstellung in Seleukia denken,

[143]) N. P. Kondakov, Russkie klady Izslêdovanie drevnostej velikoknjažeskago perioda. I Trésors russes. Recherches sur les antiquités de la période des grands duchés. St. Petersburg 1896, S. 187, S. 190f. Taf. 19.

[144]) Grabar, Un Médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie. *DOP* 6 (1951) 5–49, bes. 34ff.

[145]) Volbach, Metallarbeiten 1921, Nr. 85; dort ältere Lit. – F. Gerke, Der Trierer Agriciussarkophag. Trier 1949, S. 12, Anm. 19, weist auf die östliche Arkadenform der Lazarusädikula hin. – S. Loeschcke, Frühchristliche Denkmäler aus Trier. Trier 1936. S. 17ff.

[146]) Beispiele abgebildet bei Delbrueck, a. a. O.; dort Lit.:
a) Münze des Constantinus II. und des Constantius zeigt auf dem Revers Constantinus thronend zwischen seinen beiden Söhnen Constantius II. und Constantinus II. – Maurice, II 499ff., III 59ff. – Delbrueck, Taf. 67, c, 3.
b) Revers einer Münze Constantinus' I. zeigt diesen ebenfalls thronend zwischen seinen beiden stehenden Söhnen, Constantinus II. und Constantius II., die Lanzen in den Händen tragen: Cohen, VII 480/481. – Gnecchi, II Taf. 130, 5. – Delbrueck, Taf. 67, c, 4.
c) Medaillon des Constantinus I. zeigt diesen thronend zwischen seinen drei Söhnen Constantinus II., Constantius II. und Constans: Delbrueck, Nachtrag S. 243.

da in der Nähe von Pilgerheiligtümern die Devotionalienherstellung eifrig betrieben wurde. Barocke Bewegtheit der Gestalten zusammen mit schematisierten Anklängen an antike Statuarik verbindet sich mit der Tendenz, Bilder und Szenenfolge zu symmetrisieren und zu rhythmisieren.

4. Die ovale Pyxis aus Dağ Pazarı ist aus Gründen stilistischer Ähnlichkeit mit der aus Henchir Zirara/bei Karthago[147]) noch in das 5. Jahrhundert zu datieren.

5. Aus dem 6. Jahrhundert stammen zwei Goldmedaillons, die in Adana/Kilikien gefunden wurden und im archäologischen Museum zu Istanbul aufbewahrt werden[148]). Das beherrschende Formprinzip an ihnen ist die Rhythmisierung der Szenenabfolge, die auf dem Revers durch den fortlaufenden Akzent der Gestalt betont wird. Die schematische Gestaltung von Figuren und Gewändern begründet trotz großer Bewegtheit einzelner Motive die späte Datierung.

Stilverwandtschaften

Bei der stilistischen Einordnung des Reliquiars in die Kunst der Spätantike ist es sinnvoll, ausschließlich Werke der Kleinkunst heranzuziehen, die aus ähnlichem Material hergestellt sind, und von diesen noch jene auszuschalten, die sich durch Rückgriffe und Renaissancen auf Werke des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. der chronologischen Ordnung entziehen[149]). Damit entfallen fast alle Silberschalen des 4. bis 7. Jahrhunderts als Vergleichsbeispiele (s. o.). Gehen wir von der Kunst der spätkonstantinischen Zeit aus, in der auch das Medaillon aus Mersin geschaffen wurde, so sehen wir, daß der Stil durch die Anlehnung an den flavischen Barock bestimmt wird. Dieser deutet die Leerfläche des Grundes primär als Tiefenraum, der massige, bewegte Motive aufzunehmen hat. Die spätkonstantinische Kunst übernimmt davon weniger Fülle und Masse der Motive als deren Bewegtheit. Diese, gepaart mit Rhythmisierung, verursacht beschleunigte Sukzession von ornamentalem Charakter. Die ornamentale Bewegtheit bleibt vorherrschend auf allen Werken des kilikisch-isaurischen Raumes, auch noch auf solchen des 6. Jahrhunderts.

Deutlicher Bezug in der Statuarik und Dynamik besteht zwischen den kilikisch-isaurischen Metallarbeiten und den syrischen[150]). Von der syrischen Werkstatt hebt

[147]) Heute Vatikan. Abb. 24/25 bei H. H. Árnason, Early Christian Silver of North Italy and Gaul. *Art Bull.* 20 (1938) 193–226. v. Elbern vermutet eine Beziehung zu Syrien, die durch den Fund von Dağ Pazarı nur unterstrichen wird.

[148]) Rice-Hirmer, a. a. O., Nr. 66. – DACL I, 2 col. 1818ff. – J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evengeliar, Wien 1891. *Byzantinische Denkmäler* I, S. 99ff.

[149]) Dohrn, a. a. O. – L. Matzulewitsch, Byzantinische Antike, Berlin-Leipzig 1929. – E. Kitzinger, Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasme. Berichte zum XI. Intern. Byzantinistenkongreß München 1958. München 1960, Bd. II, S. 3ff. – Volbach, Silber- und Elfenbeinarbeiten, a. a. O.

[150]) Siehe dazu den goldenen Hochzeitsgürtel und das Armband in Dumbarton Oaks: H. Kantorowics, On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection. *DOP* 14 (1960) 1–16. – Ross, a. a. O., Abb. 8.

sich das Goldmedaillon aus Assiut mit seiner überstrengen Blockhaftigkeit ab[151]), während einige Jerusalemer Ampullen ihr nahestehen[152]). Die justinianische Kunst prägt einen neuen Stil: auffallend reiche Ziselierung überspinnt die Plastizität der Figuren. Beispiel: das bekannte Goldmedaillon mit dem Bild Kaiser Justinians I.[153]), dem noch ein provinzielles Goldmedaillon in Dumbarton Oaks anzuschließen wäre[154]). Noch in justinianischer Zeit geht die Plastizität der Motive verloren, die Linie erstarrt auch in der Konstantinopeler Werkstatt wie in den beiden Medaillons, die in Zypern gefunden wurden[155]). Diesem Stil darf man auch noch einen Intaglio aus Jerusalem aus dem 6. Jahrhundert zuordnen, der weitere Aufschlüsse über die Ikonographie der Kreuzwache gibt[156]).

151) W. Dennison, A Gold Treasure of the Late Roman Period. New York 1918, Taf. XV, XVI, XVII (Med. aus Assiut).
152) Volbach-Hirmer, Taf. 254. Weitere Beispiele: Grabar, Les Ampoules, a. a. O.
153) Rice-Hirmer, Taf. 60.
154) The Dumbarton Oaks Collection, Harvard University, Handbook, Washington 1955, Nr. 189, Abb. auf S. 91 unten.
155) In Dumbarton Oaks und in New York, Metropolitan Museum: Volbach-Hirmer, a. a. O., Taf. 248. – M. C. Ross, A Byzantine Gold Medaillon at Dumbarton Oaks. *DOP* 11 (1957) 247–261, Abb. 2/3 und Abb. 8. Dagegen P. Grierson, The Date of the Dumbarton Oaks Epiphany Medaillon. *DOP* 15 (1961) 221–225.
156) Die Erwähnung erfolgt hier mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Noll, Wien.

HANS BUCHWALD / z. Zt. WIEN

THE CARVED STONE ORNAMENT OF THE HIGH MIDDLE AGES IN SAN MARCO, VENICE

With eight plates

The carved stone ornamentation of San Marco in Venice forms one of the richest displays of pre-Gothic carving to be found in the Mediterranean area. This fact alone should justify an investigation of the many pieces. However, such an investigation becomes even more important and at the same time more difficult when one considers the unique position Venice occupied throughout the medieval period as a trading and military power in constant contact with the three dominant civilizations of the time: Byzantium, Islam, and Western Europe. Furthermore, the military, economic, and natural catastrophes which often limit the investigation of pre-Gothic architecture or architectural ornament are completely lacking in the history of San Marco; the church existed almost entirely without such disturbances from its first construction until the fall of the Venetian Republic to Napoleon.

A great variety of possible sources for the carved ornament of San Marco can be derived from this unique historical situation. Some pieces may, for instance, have been brought from other areas to be reused in the church, either at the time of its construction or at any time during its 1000 year history. Ornament from an earlier stage of construction may have been reused in a later constructional phase. Carving may have been executed for the church at various times, either by local artisans working in the style of a local tradition or by foreign artisans working in the tradition of other areas. Local artisans as well as local taste may have been inspired by imported works, by works carried out in Venice by foreign artisans, or by styles current in other areas. A style of the past may have been revived, either in an attempt to maintain the artistic unity of the church or to produce the effect of greater age for certain objects.

None of the San Marco carving bears inscriptions which would allow us to attribute the ornament to a specific period or area, nor do we possess accurate literary sources which could establish the provenance or time of carving or emplacement of specific pieces. Moreover, the investigation of ornament which could be compared to that of San Marco has not, on the whole, progressed to the point where a comparison would be fruitful. Our investigation must therefore depend upon archeological evidence relating specific pieces constructionally to the present structure. We must begin with the question: which pieces were actually carved for the

present church? With the archeological and stylistic evidence obtained in San Marco we can then attempt to trace the San Marco style in closely related churches in and near Venice.

Three major building periods have been established for San Marco by modern historians: 1) initial construction in the early 9th century, 2) repairs following a fire in 976, 3) complete reconstruction in the second half of the 11th century[1]). Because all major portions of the present structure were built in the third, 11th century phase, it is this period upon which our investigation must concentrate.

Fortunately, the sources concerning the construction of San Marco III, if not as precise as we might wish, do give a fairly accurate chronology of the progressive stages of construction. Apparently reliable reports which in part are based upon 11th century documents establish the beginning of reconstruction in the third quarter of the century under Doge Domenico Contarini (1043—1071)[2]); the date 1063 is mentioned for the beginning of construction but cannot be accepted as firmly established[3]). Some reports claim that the building was entirely rebuilt at that time, from the foundations up[4]), and recent restorations have shown that the walls of all major portions of the church are uniform in their construction[5]). An inscription in the narthex of the church, which was transcribed before it was destroyed in the course of the 17th or 18th centuries, can with strong probability be interpreted to mean that the major structural work was completed in 1071[6]). Reports concerning

1) O. Demus, The Church of San Marco in Venice, Washington, D.C. 1960, for the most recent survey of the history of San Marco with further references.

2) La Ducale Basilica di San Marco, Documenti, Venice 1888, p. 209, No. 811, for the Chronicle of Stefano Magno, based upon 11th century sources; — F. Cornelius (Corner), Ecclesiae Venetae antiquis monumentis etc., Venice 1749, vol. 9, p. 32 and vol. 10, p. 67f, cites 11th century sources; Monachi Anonymi Littorensis, Historia de Translatione, etc., in *Recueil des historiens des croisades*, Historiens occidentaux, Paris 1895, vol. 5, part 1, p. 284, c. III, for an early 12th century report; also Andreae Danduli Chronicon Venetum, 1339, ed. L. A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores* (revised ed. Bologna 1942), vol. 12, part 1, Introduzione, p. CIII, c. 9, Mur. 9. — For recent discussions of the texts see O. Demus, The Church, p. 69ff. — L. Marangoni, L'architetto ignoto di San Marco, Venice 1933, p. 1ff. — H. Kretschmayr, Geschichte von Venedig, Gotha 1903, vol. 1, p. 153. — R. Cattaneo, Storia architettonica della basilica, La Ducale Basilica di San Marco, Texte, VIII, part II, Venice 1888, p. 153ff. — C. Neumann, Die Markuskirche in Venedig, *Preussische Jahrbücher* 69/70 (1892) 620f.

3) La Ducale Basilica, Documenti, p. 209, No. 811; for a discussion of the date see O. Demus, ibid., p. 72ff. — L. Marangoni, ibid., p. 5ff. — R. Cattaneo, ibid., p. 153.

4) La Ducale Basilica, Documenti, p. 6, No. 54; the passage is excerpted from the Chronicle of Stefano Magno.

5) I am greatful to Ing. F. Forlati, Proto of San Marco, for this information.

6) F. Sansovino, Venetia, citta nobilissima et singolare, etc., Venice 1581, p. 30 for the original transcription. — O. Demus, The Church, p. 72f for the most recent thorough discussion. — O. Neumann, Die Markuskirche, p. 627 fn, for a somewhat different interpretation which has not found general acceptance.

the investiture of Doge Domenico Selvo (1071—1084), including one by an eye witness, can be interpreted to mean that work continued at that time, perhaps in the form of embellishment[7]). Many chronicles and modern historians credit Selvo with beginning the mosaic and marble ornamentation of the church[8]). At his death Selvo apparently left his fortune for the completion of the mosaics and pavement[9]).

Almost all chronicles agree that the reconstruction of San Marco was completed under Doge Vitale Falier (1084—1096)[10]) and the year 1094 is mentioned by some of the more reliable sources[11]). The same date was inscribed on a lead plaque found outside the coffin of Saint Mark when it was disinterred in 1811[12]). It seems possible that some of the other dates given for the consecration by later chronicles should refer to preliminary consecrations of parts of the church and are misinterpretations of earlier texts by later chroniclers who thought that they were the dates of the final consecration of the entire church; most of these dates fall between 1071 and 1094[13]). One chronicle also reports a consecration under Doge Ordelafo Falier (1102—1117), but this consecration may well have followed repairs necessitated by a fire reported in the same passage[14]).

Changes in the fenestration, the galleries, mosaics, ornamentation, and furnishings of San Marco continued until modern times[15]). However, no major structural changes are recorded after the 11th century and there is no reason to believe that such changes were made. We may safely assume that the major elements

7) Dominici Tini narratio de electione Dominici Silvii Ducis Venetiarum anno 1071, ed. G. B. Gallicciolli, Delle Memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche, Venice 1795, vol. 6, p. 123ff. — Andreae Danduli Chronicon, p. 214, c. 105, Mur. 247.

8) La Ducale Basilica, Documenti, p. 6, Nos. 49, 50, 52, 55, 56, 57.

9) Ibid., p. 6, No. 58 and p. 210, No. 813.

10) Ibid., p. 5 No. 48, p. 6 No. 60, p. 7 Nos. 61, 62, 64, p. 210 No. 816; Monachi Anonymi Littorensis, c. III.

11) La Ducale Basilica, Documenti, p. 8 No. 66. — Annales Venetici Breves, in *MGH* Script, Hannover 1883, vol. 14, p. 70. — Andreae Danduli Chronicon, p. 219, c. 108r—108u, Mur. 251—252. — F. Cornelius (Corner), Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e Torcello, Padua 1758, which is based on earlier sources. — O. Demus, The Church, p. 12ff. for a discussion of the legends which developed about the reinterment of the body of Saint Mark.

12) La Ducale Basilica, Documenti, facsim. Pl. II No. 3; ibid., Texte, p. 11.

13) Ibid., Documenti, p. 6 No. 60, p. 7 Nos. 61, 62, 64, p. 8 No. 65.

14) Ibid., p. 8 No. 74; the date 1145 is apparently a scribe's error; see O. Demus, The Church, p. 87f for an interpretation of the text.

15) O. Demus, ibid., passim., for the most recent critical survey of the subject; also Modificazioni, abbellimenti e restauri fatti alla basilica di San Marco dal secolo XII al XVIII, La Ducale Basilica, Texte, pp. 201—216. — H. Kretschmayr, Geschichte, vol. 2, passim., — S. Bettini, L'architettura di San Marco, Padua 1946, passim.

of San Marco are the same today as they were then[16]). Our investigation will therefore deal primarily with the carved ornament style of the second half of the 11th century in San Marco.

I. Niello Ornamentation

1. A large exedral niche opens into the eastern wall of the west narthex on the main east-west axis of San Marco[17]). Many of the various elements which compose its articulation are ornamented in the niello technique. The lintels of the two doors leading to the gallery stairways, for instance, are ornamented by an egg and dart, a dentil frieze, and a braid in which the center of each band is grooved and filled with a mastic[18]). The same technique is used on the two cornices of the exedra; the lower is ornamented by a highly stylized vine, the upper by a pattern of palmettes inscribed in heart shapes. The same braid motif and palmette and vine formations are found again on the moldings of the stone arches, on the capitals, and on the abaci of the upper order of the exedra, although other palmette and vine formations occur here as well (fig. 1)[19]).

On the upper cornice of the exedra rests a frieze of small, smooth plaques eight of which are carved in the niello technique. Three of them contain interweave patterns, each of the others a stylized vine tree inhabited by two animals (fig. 2)[20]). The animals differ in each of the plaques; dogs (?), deer, griffins, ducks, and long necked birds are depicted. Although the bodies of the animals face each other in each plaque, the composition is never strictly symmetrical because the position of each animal differs somewhat from that of its counterpart. Perspective is indicated by overlapping, organic details are relatively well grasped and naturalistically portrayed, and the facial expressions and actions of the animals are full of vitality. The quality of the carving is very high, particularly when one considers the simplifications made necessary by the small size of the plaques and the limitations inherent in the niello technique. However, the naturalism of details, the vitality, the overlapping, and the asymmetry do not destroy the flat, decorative and formal element which underlies the style of the plaques.

16) R. Cattaneo, Storia architettonica, passim., suggested that extensive portions of the present church are remnants of the 9th century construction; his views found general acceptance until recent excavations showed them to be unfounded; for these see F. Forlati, Il primo San Marco, *Arte veneta* 5 (1951) 73ff; idem, Da Rialto a S. Ilario, Storia di Venezia, Venice 1957, p. 626ff.

17) O. Demus, The Church, fig. 13. – S. Bettini, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo, about 1944, pl. III.

18) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 5, pl. 195 B. 6.

19) See fn. 17) and W. Weidle, Les Mosaiques venetiennes, Milan 1956, figs. 5–7 for further depictions.

20) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 8, pl. 366 Nos. 81, 83 (misprinted 93), 88, 91, 92, 94, for additional depictions.

The general character of all of the niello ornamentation in the exedra is the same and numerous similar details are found on plaques, capitals and cornices. We may therefore conclude that all of the niello ornament was carved by the same workshop. Furthermore, the columns used in the exedra articulation are uniform in shape and necking and the capitals are apparently cut to fit their columns; where binate columns are used both capitals which they carry are cut from one piece. The right and left capitals of the upper order are not ornamented, in contrast to the other capitals of the order, apparently because these two capitals can hardly be seen when approaching the exedra (fig. 1). The carved lintels as well as the cornices are cut to fit the curve of the exedral wall and the dimensions of many of the elements which compose the exedra articulation depend upon the sizes of the three doors which lead into it. The niello ornament as well as the entire articulation must therefore have been carved for their present positions in the exedra[21]).

The mosaic figures which fill the small niches of the exedra articulation are so composed, particularly in the upper order, that they just exactly fit into their niches, and the tesserae continue to the edges of the stone carving around the niches apparently undisturbed (fig. 1)[22]). The carving was therefore with all probability erected before the application of the mosaic. Because of the relationship of the exedra mosaics to the mosaic figures in the apse of San Marco and to mosaic fragments from the Basilica Ursiana in Ravenna (dated 1112 by inscriptions), the exedra mosaics can have been applied no later than the beginning of the 12th century; their style would, indeed, indicate that they belong to the earliest phase of mosaic ornamentation in San Marco, carried out under Doge Domenico Selvo (1071–1084)[23]). The niello ornament of the exedra may therefore have been carved in the 70's or 80's of the 11th century and was certainly not carved later than the beginning of the 12th century.

However, it seems possible that the masonry of the entrance exedra is a remnant of the 9th century construction of San Marco[24]). The stone ornament could, if this is so, have been carved before the 11th century.

21) The few irregularities which exist in the articulation of the exedra may be explained by irregularities in the workmanship, by changes in the design during construction, or by later repairs.

22) W. Weidle, Les mosaiques, figs. 5–8 for additional depictions.

23) The stylistic analysis of the mosaics is based upon O. Demus, Das Problem der aeltesten Mosaiken von San Marco, Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venice 1955, p. 151, and unpublished notes by Professor Demus for his forthcoming book on the mosaics of San Marco. See also S. Bettini, Mosaici, pls. I, II, and p. 9, 18f. – W. Weidle, Les mosaiques, figs. 1–4 and p. 6f for the San Marco mosaics. – For the Ravenna mosaics, G. Gerola, Il mosaico absidiale della Ursiana, *Felix Ravenna*, fasc. 5 (Jan. 1912)1ff and pl. 14. – M. Campitelli, Nota sul mosaico con i dodici Apostoli di San Giusto a Trieste, *Arte Veneta* 12 (1958) figs. 16, 19.

24) O. Demus, The Church, p. 81f makes this suggestion.

But the use of niello ornamentation in San Marco is not limited to the narthex exedra. Fourteen large Ionic impost capitals which crown the columns standing against the peripheral walls in the west arm, for example, are ornamented by various vine patterns, palmette formations and friezes in the same technique (figs. 10, 12)[25]). The abaci over these capitals and a cornice on the pillars of the north, west and south arms of the church as well as cornices at the springing of the vaults of the north and south altar chapels of the east arm are ornamented by a stylized vine in the niello technique. The abaci of the capitals which carry the gallery arcades, of the capitals in the lower order which carry transverse arches in the north, east and south arms, cornices on the pillars behind these capitals, and the abaci of the capitals to either side of the major apse are ornamented in niello by a pattern of palmettes inscribed in heart shapes[26]). All of these cornices and abaci are at the same height and all fulfill the function of accenting the springing of the lowest vaults of the church.

Cornices at the springing of the small domes inside the hollow pillars of the central and western domes of San Marco are ornamented in the niello technique either by a pattern of cruciform palmettes inscribed in circular interweave or by a pattern of quatrefoils inscribed in lozenges. The latter ornament is again found on the face of the stone railing which surmounts the parapet slabs in the gallery of the church; at those points where the parapet is interrupted by the pillars, by the west wall of the west arm or by the apse a cornice is placed at the same height with the same ornament so that the same carved frieze runs without interruption about the entire church (figs. 22–29)[27]).

Niello cornices are not found only inside San Marco. A cornice ornamented by a pattern of quatrefoils in lozenges marks the springing of the domes in the western narthex, of the vaults in the capella San Zeno (to the south of the western narthex), and of the vaults of the room over the capella San Zeno[28]). Fragments of a cornice with the same ornament were also uncovered underneath the marble veneer of the western facade and can even today be seen on the western facade in spots which were not well covered by the veneer[29]). The facade cornice is at the same height as that of the narthex domes and also marks the springing of the vaults.

The character of all of the niello ornament we have so far discussed is the same and many patterns are found in several different places. The quatrefoils inscribed

25) Additional depictions in La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 6, pl. 258 N. 13, pl. 262 N. 16, N. 17; ibid., part 5, pl. 234 M. 2, M. 3; ibid., Texte, p. 138 q and r.

26) See fn. 25) and La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 6, pl. 253 N. 4 — pl. 255 N. 7, pl. 280 P. 5 — pl. 281 P. 7; ibid., part 7, pl. 300 U. 7, pl. 334 Z. 9. — O. Demus, The Church, figs. 12, 15, 16, 18, 19.

27) Also O. Demus, ibid., figs. 15, 18.

28) S. Bettini, Mosaici, pls. L, LV, LXIII, LXV, LXXX, XCV, XCIX.

29) For the restoration of the facade see p. 181 below; the cornice may still be seen behind the capitals on the western faces of the buttresses to the south of the major portal.

in lozenges, for example, are found on cornices of the facade, the narthex, the gallery parapet, the domes within the church pillars, and on capitals of the west arm. The pattern of palmettes inscribed in heart shapes is found on cornices and abaci within the church, on cornices of the narthex exedra, and on capitals of the west arm. The nielloed braid of the narthex exedra is again found on the capitals within the church. All of the described cornices, capitals, abaci, lintels and moldings must therefore belong to a single phase of production.

Furthermore, they are all applied in accordance with a completely regular system: cornices, capitals, friezes, railings and moldings are found on the facade, in the narthex, the narthex exedra, and throughout the interior of the church symmetrically placed at uniform heights and without interruption[30]). Moreover, a number of pieces must, because of their shapes, have been carved for their present positions. The cornices in the various domes are all curved to fit the circumference of the respective vault. The abaci of the capitals within the church are usually cut to fit exactly the vaults they carry and at times serve an impost function. The corner volutes of the two Ionic impost capitals at the crossing of the church are reduced from the usual cylindrical to a cubic form because at these points they can be seen from both sides (fig. 10).

Because of the unity of style within the niello ornament under discussion, because of its regular and systematic application, and because of its intimate relationship to numerous and essential parts of the present structure we can hardly avoid the conclusion that the ornament was carved for the present church. We have seen, however, that it must have been carved before the mosaics of the entrance exedra were applied. The niello ornament must therefore have been carved for San Marco in the latter part of the 11th century[31]).

2. Exactly the same nielloed abacus form as that over the capitals which carry the galleries of San Marco is used over the capitals in the nave of San Donato on Murano[32]). Furthermore, some of the motifs used in a frieze of triangular nielloed

30) Some irregularities and evidence of restorations do exist, but these do not disturb the regularity of the systematic application. Two capitals, ornamented in the same niello style, which were part of the articulation of a niche found underneath the marble veneer of the west arm lead to the conclusion that niello ornamentation was even more frequent in San Marco at one time. A painted plaster cast of the niche exists in the San Marco collections.

31) It is generally assumed that the niello ornament belongs to this period. See R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 158f, p. 180f. — H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, p. 115f. — H. Rahtgens, S. Donato auf Murano, Berlin 1903, p. 68. — O. Demus, The Church, p. 81. Some authors, however, have dated the niello ornament to the 10th century; see S. Bettini, Padova e l'arte cristiana d'Oriente, *Atti del Reale Istituto Veneto de Scienze Lettere e Arti* 96/2 (1936–1937) 258ff. — M. Salmi, L'abbazzia di Pomposa, Rome 1936, p. 113.

32) H. Rahtgens, S. Donato, figs. 14–20; ibid., p. 27 explains that most of the abaci were replaced during the 19th century restorations, but those over the apse capitals are still original.

plaques on the east facade of San Donato are very similar, the animation and abbreviated linear style the same, as those of the small plaques in the frieze of the narthex exedra and numerous interior capitals of San Marco (fig. 3)[33]; a similar frieze of triangles but without nielloed plaques is, indeed, used in the same position in San Marco.

The translation of the body of Saint Donatus to the church of San Donato in 1125[34], the inscription of 1140 in the mosaic floor of the church[35], and numerous parallels in structural and ornamental details between San Donato and the 11th century phase of San Marco[36] indicate that San Donato was built at the end of the 11th or in the first third of the 12th century under strong influence of San Marco[37]. The niello ornament of San Donato must have been carved at that time and may well have been carried out by artisans who had earlier worked on San Marco.

Over the nave capitals of the Cathedral of Caorle a similar abacus form is used which is also ornamented in the niello technique by various vine and palmette formations[38]. However, although the Caorle ornament is clearly dependent upon that of San Marco, the San Marco forms are here sometimes misunderstood and

33) Ibid., figs. 51, 55, 56, 66–72, p. 65ff; ibid., p. 68ff already points out the close relationship between the niello style in San Marco and that in San Donato.

34) Andreae Danduli Chronicon, p. 236, c. 118r–118u, Mur. 273. — H. Rahtgens, S. Donato, p. 8f.

35) Ibid., p. 9f.

36) H. Rahtgens, ibid., p. 44f; the window form, the wall niches, the brick profiles, and the choir articulation are particularly noteworthy.

37) This dating is accepted by almost all recent authors. H. Rahtgens, ibid., p. 70ff believes that the eastern facade was not built until the second quarter of the 12th century, primarily because he believes that the exterior apse gallery of San Donato is a later development of the exterior apse gallery of Santa Sophia in Padua, which he dates 1123 because of a restoration reported by a document of that year (see fn. 44). However, the document of 1123 can be interpreted to mean that the restoration had already been begun before 1106. Furthermore, the brick profiles on the exterior of the San Donato apse are exactly the same as those of the San Marco apse, whereas those of Santa Sophia have been simplified; it therefore seems more probable that San Donato is a direct development from San Marco and that Santa Sophia is a further development from San Donato. — On p. 8ff Rahtgens cites Marcus Antonius Coccius (Sabellicus), Le Historie Vinitiane, Venice 1554, p. 40, who states that the body of Saint Donatus was brought to the new church ("nuova chiesa"), implying that the church had been completed by 1125. However, Rahtgens hesitates to accept this conclusion because it is grammatically possible that "nuova chiesa" refers to S. M. della Carita, the new construction of which Sabellico mentions in the previous sentence. But both Sabellico's very abbreviated style and the fact that in the 16th century it must have been apparent to everyone that the body of Saint Donatus was brought to San Donato on Murano make it very likely that Sabellico, apparently on the basis of earlier texts, meant to say that the body was brought to the newly built church on Murano; Dandolo, at any rate, tells of the transportation of the body to Venice and of its interment in Murano in 1125 without interruption. The earlier dating of San Donato would better explain the close similarities in ornamental details.

38) P. A. Scarpa Bonazza, La Basilica di Caorle, *Palladio* 2 (1952) 126ff and figs. 13, 16.

the Caorle abaci are irregular and of poor workmanship. The abaci must have been carved for their present positions because they act as imposts which adjust the strongly varying sizes of the capitals to the much larger size of the arcade walls which they carry, and because the same forms are used as cornices on the pillars of the church (fig. 4). The construction of the Cathedral is usually dated 1038, but this date is not found in documents earlier than the 17th century and is therefore by no means to be accepted as definitely established[39]. Furthermore, many of the architectural features of the church fit well into the 12th century development[40] and other carved ornament in the church is also dependent upon that of the late 11th century in San Marco[41]. We may therefore assume that the niello abaci and cornices in the Cathedral of Caorle were carved in the late 11th or early 12th century under influence of the San Marco ornament[42].

A nielloed cornice ornamented by a pattern of palmettes inscribed in heart shapes is also found on the exterior of the apse and on several pillars in the church of Santa Sophia in Padua[43]. Although the various construction phases of Santa Sophia have not yet been clearly defined, an extant document of 1123 speaks of a "renovation" of the church from about 1106 until about 1127[44]. The nielloed cornice is not found in any part of the building which is clearly earlier than the late 11th century; it is, to the contrary, usually found closely related to architectural or ornamental details which also show distinct similarities with the late 11th century phase of San Marco[45]. The nielloed cornices of Santa Sophia may therefore be attributed to the early 12th century "renovation" mentioned in the document[46].

The niello ornament of San Donato, of Caorle, and of Santa Sophia seems to be directly dependent upon that of San Marco. The motifs on niello cornices from the Cathedral of Jesolo, on the other hand, of which only a few fragments stored

39) P. A. Scarpa Bonazza, ibid., p. 134 for the sources and further references.

40) See particularly F. Forlati, Da Rialto, p. 662. — H. Rahtgens, S. Donato, p. 49.

41) The acanthus frieze in the apse will be discussed in the continuation of this article which will appear in the following issue of the *Jahrb. d. Öst. Byz. Ges.*

42) H. Rahtgens, S. Donato, pp. 49, 70, comes to the same conclusion. — S. Bettini, Padova, p. 258. — F. Forlati, Da Rialto, p. 662. — P. A. Scarpa Bonazza, La Basilica, p. 127, all seem to date the ornament with the church to 1038.

43) S. Bettini, Padova, figs. 28, 33, 34. — R. Canella, Santa Sophia, *Padova* (Jan.-Feb. 1935), fig. 6.

44) A. Gloria, Codice Diplomatico Padovano, Venice 1879; the document may best be interpreted to mean that the restoration had already been begun at the time of Sinibaldo's consecration in 1106 and that it was to be finished within four years, or by 1127.

45) H. Rahtgens, S. Donato, p. 53. — R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 196 both demonstrate the dependence of various features on San Marco.

46) H. Rahtgens, ibid., p. 68. — R. Cattaneo, ibid., p. 197. — H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 115. — E. Arslan, L'architettura romanica veronese, Verona 1939, p. 112, all come to this conclusion. — S. Bettini, Padova, p. 258ff dates them to the early 11th century.

in a local school house remain, do not directly imitate those of San Marco: the inscribed palmettes of one ornamental frieze are cut in half, the lily and palmette motif of another frieze is broad and pressed flat into the surface, and a palmette frieze is used which has no counterpart in San Marco (figs. 5–6). The Jesolo carving is of very high quality and extremely regular. The architectural features of the Cathedral are closely related to those of San Marco and both churches must have been built at about the same time[47]). The Jesolo cornices must therefore have been carved in the late 11th century, apparently by a workshop familiar with, but not imitatively dependent upon the San Marco ornament[48]).

In the Abbey of Pomposa a number of fragments of nielloed cornices ornamented by vines and palmette friezes very similar to those of San Marco and Jesolo are found in the abbey museum and reused on the eastern facade of the church (fig. 7)[49]). The wall in which the reused fragments are imbedded is part of an undated restoration[50]) and no evidence exists in Pomposa to show that our niello style was used there before the late 11th century. The very close relationship between the Pomposa fragments and the San Marco and Jesolo ornament, not only in technique but also in specific motifs, therefore allows us to assume that the Pomposa cornices were carved in the late 11th or early 12th century[51]).

A fragment in the National Museum of Ravenna[52]), an ambo wall in the museum of Faenza[53]), ornament on a choir screen in the Cathedral of Ancona[54]), cornices in the crypt of the Cathedral of Verona[55]), and a cornice on a tomb in the Cathedral of Trento[56]) all show motifs worked in the niello technique which seem ultimately

---

[47]) All authors agree that the church was built under the strong influence of San Marco. See H. Rahtgens, S. Donato, p. 45ff with drawings and photographs. – G. Cecchelli, La basilica di Jesolo, *Arte cristiana* VII, No. 1 (73. Jan. 15, 1919) 2f. – F. Forlati, Da Rialto, p. 660.

[48]) H. Rahtgens, ibid., p. 69, mentions that the mastic was still to be seen in some spots (ca.1903), and arrives at the same dating.

[49]) M. Salmi, L'abbazzia, figs. 53–55 and 209.

[50]) M. Salmi, ibid., p. 29ff dates the restoration to the 12th century.

[51]) M. Salmi, ibid., p. 29 and 113f, believes that they were carved in the early 11th century (ca. 1026), but without sufficient reason.

[52]) The piece is exhibited in the courtyard and is ornamented by a pattern of cruciforms inscribed in lozenges.

[53]) M. Salmi, L'abbazzia, fig. 210 and p. 214, dates the piece to the 12th century on stylistic grounds.

[54]) L. Serra, L'arte nelle Marche, Pesaro 1929, pl. 3 and p. 164f dates the screen to the latter part of the 12th century on historical and stylistic grounds.

[55]) E. Arslan, L'architettura, pls. LXXVI–LXXVII and p. 112 dates the cornices to the early 12th century by a comparison with the niello ornament of Venice, Feltre and Padua.

[56]) G. Fogolari, Trento, Bergamo 1919, fig. p. 73 and p. 68ff dates the tomb to the middle of the 12th century. – S. Bettini, La Scultura byzantina, Florence 1944, vol. 2, fig. p. 28, dates it to the 11th century.

to depend upon the San Marco niello style of the late 11th century. All of these pieces have been dated to the 12th century.

The niello style which was used extensively to ornament San Marco in the late 11th century seems therefore to have influenced the ornamentation of several closely related churches as well as the ornament of a wide area ranging along the Adriatic litoral from Ancona to Caorle and on the Terra Ferma from Faenza to Trento. It was not used in the churches built near Venice in the first half of the 11th century (San Nicolo di Lido, Torcello, Aquileia) and was therefore probably introduced in the third quarter of the century. The problem of its introduction, however, will be discussed later[57]).

3. In the church of SS. Vittore e Corona near Feltre ten impost capitals support the vaults of a small gallery on three sides of the presbytery (fig. 11)[58]). The capitals of the northern and southern sides are ornamented in the niello technique by vine scrolls bearing palmettes and blossoms, the two capitals of the eastern side by a pseudo-cufic inscription at the top and bottom and by a vine scroll in the center; the two latter capitals are worked in an inverted niello technique in which the design rather than the background is filled with a mastic, the mastic here being red instead of the usual black.

The style of the Feltre capitals can be related to that of San Marco in only a very general way: it is more elegant and restrained, more decorative, less playful than the San Marco style. The vines here are richer and executed with more delicate details, with greater precision and regularity than any we have discussed before.

It seems possible that these capitals were imported, perhaps from the eastern Mediterranean. However, the unity in size, form, and ornament style among all ten capitals as well as the fact that each fits perfectly its column and the vault which it carries strongly suggest that they were carved for their present positions. Moreover, no sign of the damage we would expect were the capitals reused or transported a great distance is evident. According to inscriptions the church was built in 1096 and consecrated in 1101[59]). Since the vaulting and the entire interior articulation seem to be completely unified we may therefore assume that the capitals were carved at the very end of the 11th century, probably in Feltre[60]).

---

[57]) See the continuation of this article, which will appear in the following issue of the *Jahrb. d. Öst. Byz. Ges.*

[58]) For plan, drawings and photographs see A. Alpago-Novello, La chiesa dei SS. Vittore e Corona a Feltre, *Arte cristiana* 9 (1921) 143ff. – G. Biasuz, Il Santuario dei SS. Vittore e Corona, Feltre, Genua 1959.

[59]) The inscription of 1096 is still extant (fig. 35) and that of 1101 was copied, apparently *verbatim*, in the 14th century. See A. Alpago-Novello, ibid., with further references.

[60]) A. Alpago-Novello, ibid., p. 145 comes to the same conclusion. – M. Salmi, L'abbazzia, p. 113 and E. Arslan, L'architettura, p. 112 date the capitals to the 12th century. – P. Toesca, Storia del arte italiana, Turin 1927, vol. 2, p. 657 fn. 32 and p. 647 dates them to the late 12th century on stylistic grounds and believes that the church must therefore have been completed at that time.

Already about 1100 niello ornament seems, then, to have been carved in the Upper Adriatic which was similar to the San Marco ornament in a very general way but which was not directly related to the San Marco style.

4. Remnants of a marble screen have been built into a post-medieval wall on the south side of the presbytery of San Marco[61]. The screen is composed of richly veined marble panels in a molded frame of the same material and is supported by three columns crowned by simple, undecorated capitals. On the frame rests a molded cornice ornamented on its northern face by a frieze of inscribed palmettes and on its southern face by a running vine scroll, both worked in niello (fig. 8).

The materials, the construction, proportions, and profiles of the screen are very similar to those of a bench which is placed at the foot of many pillars and along many of the peripheral interior walls of San Marco; the screen and the bench evidently belong to the same period of construction. These marble benches often cover the mosaic floor pattern in such a manner that it seems certain that they were built only after all the floors of the church had been laid. Moreover, on the upper surface of the stone socle on which the marble screen stands a post hole may be seen immediately next to the foot of the westernmost support; this hole, which must have been cut before the present screen was erected because its one corner is covered by the present post, indicates that the present screen is not the first in that position[62].

The conclusion that the screen does not belong to the late 11th century phase of construction is also supported by the distinct difference between the style of the niello ornament on the cornice of the screen and that of the San Marco niello ornament which we have already investigated. Although the motifs used in the screen are similar to some which were used in the late 11th century, here they are richly elaborated and more regularly, more precisely carried out. The style of the carving on the screen is, however, also distinctly different from that of the 14th century choir screen which divides the choir from the nave today[63] and must be attributed to a period before the introduction of the Gothic style to Venice. A choir screen which was apparently erected in the 13th century has, in fact, been reconstructed for San Marco on the basis of stylistic and iconographic evidence provided by stone relief icons now imbedded in the north facade of the church[64]. Our screen fragment could therefore well have been part of a choir screen which replaced the original 11th century screen in the 13th century.

61) The southern side of the screen may be seen in a small broom closet reached from the ramp to the southern ambo; the northern side was recently uncovered during restoration work.

62) The socle may be seen at the south wall of the presbytery near the choir screen.

63) P. Toesca, Il Trecento, Torino 1951, p. 423ff with further references.

64) F. Kieslinger, Le transenne della basilica di San Marco del sec. XIII, *Ateneo veneto* 131 (1944) 57ff; Kieslinger's reconstruction is not correct in all respects (see p. 204 below); also O. Demus, Zwei Dogengräber in S. Marco, Venedig, *Jahrb. d. Öst. Byz. Ges.* 5 (1956) 112 and 137ff.

The same niello style is again found on cornices of the peripheral walls and on facias above some of the nielloed capitals in the west arm of San Marco (figs. 9, 12). The facias differ from the capitals below them not only in the precision of their execution and the greater complexity of their motifs, but also in the coloring of their niello backgrounds. Furthermore, the patterns on the facias are designed to exactly fit the visible portion of the facia, whereas the patterns on the capitals are often abruptly cut off at the wall, apparently by the marble veneer. The facias as well as the cornices, which are certainly an integral part of the veneer articulation, must therefore have been applied together with the marble veneer of the west arm. Mosaic panels which are also an integral part of the veneer articulation of the west arm can be stylistically dated to the 13th century[65]. We therefore have still another reason for believing that this second niello style was used in San Marco in the 13th century. The similarity between the motifs used in the second San Marco niello style and those used in the 11th century may best be explained by an attempt to maintain a unity among all of the ornament in the church.

II. The Capitals of the San Marco Brick Facade and Narthex

1. In the course of restoring the exterior of San Marco in the second half of the 19th and the first quarter of the 20th century the original brick facade of the church, covered by a marble veneer in later centuries, was brought to light in several places. Although the restorations were not published as fully as we would wish, several reports which were published offer invaluable evidence for the investigation of the San Marco ornament of the late 11th century[66].

Three capitals which are reproduced in *La Ducale Basilica di San Marco* (ed. Ongania, Venice 1880—1891) can, with the aid of various photographs and drawings reproduced in the same publication, be shown to have been found on the brick walls underneath the marble veneer of the southern bay or of the southern pier of the western facade of San Marco (figs. 16, 19)[67]. The brick wall of this bay and of the buttress-like piers which flank it is divided into three orders by two cornices, the upper ornamented by a dentil frieze, the lower by a pattern of quatrefoils inscribed in lozenges, worked in the niello technique. The upper and lower orders are articulated by blind arcades and small exedral niches, the middle order by round insets

65) O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300, Baden bei Wien 1935, figs. 34—37 and p. 43ff; for the marble veneer of the church in general, idem, Der Toskanische Inkrustationsstil und Venedig, *Alte und Neue Kunst* 3 (1954) 1ff.

66) O. Demus, The Church, p. 75 fn. 70 for a listing of the available restoration reports, most of which are not usable for an investigation of the carved ornament.

67) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 8, pl. 366 figs. 82, 85, 86; the same capitals are shown still *in situ* in ibid., Documenti, pls. VIII-IX, figs. 35—37; the Documenti photographs are reproduced in ibid., Portafoglio, pls. AA—AA2 with the entire facade as it may have looked about 1100 (according to the findings of the restorations); with the help of the numbers given in the elevation the original location of our capitals can then be determined.

framed by a double course of radially placed bricks. Most of the blind arcades and niches are framed by engaged colonnettes or half-round moldings which are made, as is the entire fabric of the facade, of brick. The three capitals refered to above crowned these engaged colonnettes, the lower rim of each capital being cut to fit the circumference of its colonnette. The capitals are therefore an integral part of the facade articulation and must have been carved at the time of the construction of the facade.

Two of the depicted capitals are ornamented by a pine cone motif on each corner and by a grape leaf *en face* flanked by two half leaves on each face. The leaves have a fleshy, richly modelled surface heavily veined by grooves emanating from the stem; their edges are irregularly lobed and a drill hole often accents the point at which two lobes meet. On some capitals the *en face* leaves are joined to the flanking leaves at the bottom. The quality of the carving is generally high and full of organic vitality. Although some of the leaves are not as finely modelled, these differences may be explained by differences within the workshop; all of the capitals were no doubt carved by the same workshop at about the same time.

Only one capital shown in the *La Ducale Basilica* illustrations (fig. 16) is not of the same type. It is ornamented in the chip carved technique by highly stylized alternating lilies and palmettes, the lower extremities of the lily petals curling tightly inward to form the calyxes of the palmettes.

A capital similar to those found on the south bay was also uncovered on the northern pier of the San Marco facade[68]. It too is cut exactly to the circumference of an engaged brick colonnette which frames a small exedral niche in the facade articulation and must therefore also have been carved for the position in which it was found. Unfortunately the outer face of the capital is broken off, but at the side it can clearly be seen that the leaves which ornamented it were of exactly the same form and execution, and probably also in the same positions, as those of the south bay capitals described above. The capital must, then, have been carved by the same workshop which carved those of the south bay.

Although the capitals and the facade on which they were found are generally attributed to the late 11th century[69], the period of construction of the narthex and its appearance at various times have been seriously questioned[70]. An investigation

68) L. Marangoni, L'architetto ignoto, figs. 17–18; Marangoni's photographs show a plaster of Paris cast of the capital and the niche which is still extant in the San Marco collections.

69) L. Marangoni, ibid., p. 12f; idem, La conservazione della scultura ornamentale in San Marco, *Rivista di Venezia* 12 (Feb. 1933) No. 2, p. 56f. — O. Demus, The Church, p. 76f. — F. Forlati, Da Rialto, p. 649. — R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 163ff.

70) Particularly G. Gombosi, Il portico della basilica di San Marco, Homage a A. Petrovics, Budapest 1934, p. 163ff. — O. Demus, The church, p. 76ff. — R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 163ff.

of the west facade of San Marco will therefore be necessary before we can date the facade capitals with certainty.

The earliest recognizable reproduction of the facade occurs in the mosaic in the conch of the north bay of the facade itself[71]. Although the mosaic is somewhat stylized, the representation of details is sufficiently clear to be certain that at the time of the mosaic's application the facade already consisted of five bays and that the marble veneer and column articulation which characterize the facade today were already in their present positions. The mosaic can be stylistically dated to the third quarter of the 13th century[72], a dating supported by a chronicle written between 1267 and 1275 which mentions the facade mosaics and states that work on the facade was still in progress[73]. The marble veneer must therefore have been applied in the course of the 13th century.

The richly articulated brick walls of the uncovered bays of the west facade were clearly meant to be exposed and must therefore have been built before the marble veneer of the facade was planned. The brick facade must, then, have been built before the 13th century.

Furthermore, the published photographs of the restoration work show that the brick facade is the product of more than one construction phase. The radial brick frame of the round inset on the northern pier is interrupted on one side by brick courses which continue horizontally until they are cut off along the curved line of the inset[74]. The same type of brick work is also used in the spandrel over the niche on the same pier: the vault has no extrados, the brick courses continue horizontally until they are cut off along the curved edge of the conch. Both phases again appear on the western pier of the north facade[75], and a niche without a molded frame on the southern pier of the west facade seems also to belong to the second construction phase[76].

71) P. Toesca and F. Forlati, Mosaici di San Marco, Milan 1957, fig. 14, pl. I, with extensive discussion.

72) O. Demus, Die Mosaiken, p. 49f; idem, The Church, p. 103. — P. Toesca and F. Forlati, Mosaici, p. 32; the dating has not been questioned by recent authors.

73) Martino da Canale, Chronique des veneciens, ed. A. Rossi, *Archivio storico italiano* 8 (1845) 290. — H. Kretschmayr, Geschichte, vol. 2, p. 536 discusses the text. — S. Beissel, Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig, *Zeitschr. für christl. Kunst* 6 (1893) 236, believes that the Chronique was written before and not after the application of the mosaics. — O. Demus, The Church, p. 103f shows that it must have been written after the application of the mosaic over the north portal.

74) L. Marangoni, L'architetto ignoto, fig. 17.

75) Ibid., figs. 21, 23.

76) La Ducale Basilica, Documenti, pl. VIII, fig. 33; ibid., Portafoglio, pl. AA2 fig. 3. — C. Cecchelli, La basilica, fig. 6 shows similar brickwork in the Cathedral of Jesolo, unfortunately no longer extant. — R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 168 and passim., discusses other restoration work on the west facade which he dates to the 12th century.

The second phase evident in the brickwork of the facade must have been carried out before the veneer of the facade had been planned, because the careful cutting of the bricks around the insets and the niches would hardly have been necessary, had the builders known that the facade was soon to be covered. The second building period can therefore be dated no later than the beginning of the 13th century. The evidence already introduced shows that the repairs which constitute the second phase were extensive ones carefully carried out on various portions of the facade. It may therefore be assumed that either a considerable amount of time elapsed between the first and the second phase, or that the repairs were necessitated by damages, perhaps those caused by the fire reported for the early 12th century[77]. In either case the molded brick articulation of which our capitals are an integral part must be dated to a period no later than the early 12th century; the brick facade is therefore with all likelihood a part of the church built in the third quarter of the 11th century.

A comparison of the architectural articulation of the brick facade with that in other parts of the church supports this conclusion. The exedral form of the northern bay of the facade, for instance, ornamented by a series of smaller exedral niches, is found again in the apses and at the main entry of the church. The herringbone brick vaulting of the facade niches is also used in niches in the crypt and on the exterior of the apse. The blind arcades, the round insets framed by two courses of radially placed bricks, and the brick moldings are all typical features of the brick walls underneath the marble veneer of the interior of the church[78]. The rich brick moldings of the northern corner of the facade are particularly close to those on the exterior of the apse[79]. We have already seen that one of the cornices of the brick facade corresponds in its ornament, its position, and its decorative function to cornices in the narthex and inside the church. The facade capital ornamented by a lily and palmette frieze also has a counterpart in the ornament which we have already discussed: the same capital type occurs in the middle order of the narthex exedra[80].

The stylistic as well as the archeological evidence therefore leads to the conclusion that the capitals found on the brick facade were carved in the late 11th century for San Marco.

2. Eight ionic impost capitals which carry transverse arches in the San Marco narthex show marked similarities to capitals which we have already investigated

77) p. 171 above and fn. 14.
78) Compare L. Marangoni, L'architetto, figs. 25–30; idem, La conservazione, fig. 13. – G. Venni, Come Venezia salva il suo San Marco, *L'illustrazione vaticana* 3 (May 1932) 452. – F. Forlati, Da Rialto, fig. 175. – O. Demus, The Church, figs. 4, 21.
79) F. Forlatti, Nuovi lavori a San Marco, *Arte veneta* 2 (1948), fig. 180. – H. Rahtgens, S. Donato, p. 55f for a further discussion of brick profiling in Venice and the vicinity in the 11th–12th centuries.
80) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 3, pl. 120.

(figs. 13–14)[81]. The forms and proportions of these capitals are exactly the same as those of the niello capitals in the west arm of the church. Even the ornament of the narthex capitals has its exact counterpart in one of the niello capitals: it consists of vines which grow from two cornucopias and which bear leaves, bunches of grapes, and various palmette formations. Very specific details, such as certain palmette types, the cornucopia articulation, and the structure of the vine are also the same.

The grape leaves of these capitals, on the other hand, can best be compared with those on the capitals found under the veneer of the west facade. In both cases the leaves have a fleshy, richly modelled surface heavily veined by grooves emanating from the stem and irregularly lobed edges in which the point at which two lobes meet is usually accented by a drill hole. The chip-carved palmette types which also occur on the narthex capitals are very similar to palmette types found on the lily and palmette capitals of the brick facade and of the narthex exedra.

These eight narthex capitals must therefore have been carved by the San Marco workshops in the late 11th century[82]. Some of the similarities between them and the facade capitals are, indeed, so strong that we may without hesitation assume that the same hands were at work on both (compare fig. 14 with fig. 19).

III. Ornamental Slabs

1. Two exedral niches in the west wall of the narthex of San Marco flank the major portal of the church[83]. Each is closed to the narthex by a marble screen which stands on a high step and which is constructed of four columns and an architrave; two slabs, one above the other, separated by a molded cornice fill each bay of the screens. (Both upper middle slabs are modern plaster casts.)

The lower middle slab of the southern screen bears a votive inscription for Doge Vitale Falier of 1096[84]. Both lower flanking slabs are ornamented by very schematic, geometric interweave and by a border composed of insets and a stylized vine, all carved in an incised technique undoubtedly originally combined with a mastic (fig. 17)[85]. The two upper slabs of this screen are ornamented by a pattern formed of crosses so placed that the ends of their splayed arms combine to form

81) Also La Ducale Basilica, ibid., part 5, pls. 194, 197, 198, 206.
82) This dating has been accepted by most authors. See R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 180. – O. Demus, The Church, p. 81. – T. Krautheimer-Hess, The original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Nicolo, *Art Bulletin* (Sept. 1944), p. 172. – G. Kowalczyk, Decorative Sculpture, Berlin 1927, pl. 147 and A. Colasanti with G. Ricci, L'arte bisantina in Italia (Milan, about 1912?), pl. 59 date them to the 12th century.
83) O. Demus, Zwei Dogengräber, figs. 1–2 and p. 41ff for a thorough investigation of these two tombs.
84) O. Demus, ibid., p. 45f for the text, a discussion and further references; also La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 5, pl. 201 C. 9.
85) La Ducale Basilica, ibid., pl. 196 B. 7.

diagonally placed squares (fig. 15)[86]. Their backgrounds are pierced through and their borders consist of sharply cut stylized acanthus-palmettes on a cyma profile.

The lower middle slab of the northern screen bears a votive inscription for Dogeressa Felicitas Michiel, wife of Doge Vitale Michiel, of 1101[87]. Each of the two slabs which flank it are ornamented by a vegetal candelabrum motif inhabited by four symmetrically placed birds (fig. 20)[88]. Braid interweave flanked on both sides by a bead and reel forms the borders. The upper slabs of the screen are ornamented by a vine tree with pierced background and have a border of acanthus-palmettes exactly like that of the upper slabs of the southern screen (figs. 18, 21)[89]. Although differences in quality and in the compositions do exist between the upper and lower, the right and the left slabs of the screen, all of the various elements are carved in a relatively naturalistic manner: the leaves are delicately modelled and fleshy in appearance, the tendrils well rounded, the birds and blossoms represented with a careful differentiation of indivual features. The braid interweave and the bead and reel are given a three dimensional effect by the rich modelling and frequent use of the drill. Yet in spite of this naturalism in details and a schematic perspective introduced by overlapping and by representing round objects as ovals, the compositions remain in a single plane of low relief, the backgrounds are empty or pierced through, the elements are related schematically rather than organically, and the compositional patterns are regular and decorative; the naturalism is used more to enliven the details than to create a realistic effect.

The fleshy, richly modelled and heavily veined leaves of the upper slabs in this screen are the same as some which ornament the capitals of the San Marco brick facade (compare fig. 19 with fig. 21); the similarity is, indeed, so strong that it can only be explained if we assume that these two slabs were also carved by the San Marco workshops in the late 11th century. The incised pattern of schematic interweave found on the lower slabs of the southern screen is, moreover, found carved in exactly the same manner on one of the plaques in the frieze of the narthex exedra.

All eight ornamental slabs of the two narthex screens must have been carved at the same time. Not only is the size[90]) and the ornamental character consistent within each set of four slabs, but also, the upper slabs of both screens have pierced backgrounds and exactly the same acanthus-palmette borders. All eight slabs must therefore have been carved for San Marco in the late 11th century[91]).

However, the present position of the marble slabs cannot have been the original one, because the socle-like steps on which they stand as well as their architraves are an integral part of the marble veneer articulation of the narthex walls. This marble veneer was certainly not a part of the original church articulation in the 11th century and may have been added in the 13th century, when the mosaics of the narthex were applied[92]). Moreover, it seems unlikely that a dogeressa would have been burried soon after her death in a position symmetrically opposed to and formally equal with the tomb of a doge who was not her husband, particularly when we know that her husband was once also buried in the same narthex[93]). The votive inscriptions of 1096 and 1101, which belong paleographically to the period around 1100, may therefore originally have had a very different relationship to each other and to the ornamental slabs[94]) and their dates need not necessarily apply to the carving of the other slabs.

---

86) Ibid., pl. 196 B. 8. — O. Demus, The Church, fig. 28.

87) O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 46f for the text and further references; La Ducale Basilica, ibid., pl. 201 C. 9a.

88) La Ducale Basilica, ibid., pl. 199—200 C. 6—C. 7. — O. Demus, ibid., fig. 5; idem, The Church, fig. 29.

89) La Ducale Basilica, ibid., pl. 200 C. 8. — O. Demus, Zwei Dogengräber, fig. 4; idem, The Church, fig. 27.

90)

South Screen	Total Size	Size of Carved Surface
lower left slab	×61	×55
lower right slab	×61	×57
upper left slab	85×63	76×54
upper right slab	86×60	80×53
North Screen		
lower left slab	92×65	80×56
lower right slab	92×64	80×56
upper left slab	92×65	82×54
upper right slab	94×64	83×55

The edges of the south screen slabs seem to have been trimmed without disturbing the carving. The lower slabs of the south screen were not approachable during my various stays in Venice.

91) R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 136 and p. 194ff attributes the lower slabs of the north screen to the 976 restorations; ibid., p. 158 and p. 194ff dates the entire south screen to the early 12th century. — H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 109ff and E. Bressan, La Basilica di San Marco in Venezia, Venice 1942, p. 52 follow Cattaneo. — M. Salmi, L'abbazzia, p. 107, T. Krautheimer-Hess, The Original Porta dei Mesi, p. 172, G. Musolino, La Basilica di San Marco, Venice 1955, p. 73, and W. Sas-Zaloziecky, Les relations entre l'art venetien, ravenat, et tardoromain, Venezia e L'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venice 1955, seem to date the slabs to the periods of their inscriptions. — O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst (Berlin 1914), vol. 2, p. 413 dates the upper north screen slabs to the late 6th or 7th century. — O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 52ff and idem, The Church, p. 117 dates all eight slabs to the late 11th century and discusses their style.

92) See fn. [78]); O. Demus, Der Toskanische Inkrustationsstil, p. 1ff; idem, Zwei Dogengräber, p. 50f; idem, Die Mosaiken, p. 42ff with further references, for discussion of the marble veneer, the narthex articulation, and the narthex mosaics.

93) After O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 47f; ibid., p. 41ff for a general discussion of burial in San Marco and further references; also A. Da Mosto, I dogi di Venezia, con particolare riguardo alle loro tombe, Venice 1939, p. 47ff.

94) O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 45ff for a further discussion of the inscriptions in this context. It has to my knowledge never been doubted that the inscriptions were carved in the period given by their dates.

An analysis of the formal relationship among all eight slabs leads to a possible reconstruction of their original positions. We have seen that they must all have been designed and carved together for similar positions; yet the ornament of the south screen slabs is decidedly geometric whereas the north screen slabs are ornamented by organic motifs. The two sets of slabs are juxtaposed symmetrically, so that for each solid slab and for each perforated slab of one screen, there is also a solid and a perforated slab in the other screen. Furthermore, each set of four slabs is symmetrically grouped itself, two paired solid and two paired perforated slabs forming each group. We may therefore assume that the original positions required a symmetry between both sets of slabs as well as an inner symmetry within each set.

All of these conditions are met perfectly if we assume that the slabs originally formed the parapet screens of the two flanking altar chapels in the eastern arm of San Marco[95]. The dimensions of the slabs fit these positions well: the perforated slabs would have flanked a central opening in each screen, the solid slabs would have formed the outer bays. A more exact reconstruction of the screens depends upon the dimensions of the posts or columns between the slabs, which cannot be established with any degree of certainty, and is therefore not possible.

However, in the 11th century the positions at the heads of the steps leading from the side aisles to the altar chapels, where the present choir screens stand, were not symmetrically organized[96]. Our 11th century choir screens therefore probably stood immediately in front of the altars, in a position which is still occupied by a small balustrade in the southern chapel (the Capella S. Clemente). We have already investigated remnants of a choir screen which replaced the original 11th century San Marco screen, probably in the 13th century[97]. At the time of the construction of this, second, choir screen in San Marco the eight ornamental slabs now in the narthex must have been removed from their original positions and reused in the positions they occupy today.

2. Large marble slabs held in place by marble posts and a heavy rail form the parapets of the galleries of the north, west, and south arms of San Marco. Many of these slabs are certainly reused in their present positions; we cannot investigate the styles of the carving on these reused, mostly imported slabs in this paper. One group of parapet slabs, however, is closely related to carving which we have already discussed.

Perhaps the most important slab of this group is the sixth from the west on the south gallery of the west arm (WS6) (fig. 22)[98]. It is ornamented by a peacock

95) O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 52ff already makes this suggestion. However, there seems to be insufficient reason for attributing the round columns and the capitals of the northern narthex screen to the same choir screen.

96) p. 205 f. below.

97) p. 180 above.

98) Total size 83 × 198; size of carved surface 78 × 185; white marble; La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 6, pl. 243 M. 14.

and a small bird on either side of a large vase out of which grows a richly vegetal vine. The border is formed of braid interweave. The feathers and other features of the birds as well as the leaves and blossoms of the vine are carefully and naturalistically differentiated. The stance, the movement, and even a certain facial expression of the birds are organically plausible. The quality of the carving is extremely high and minute attention has been paid to details and to the rich surface modelling. Greater depth is obtained by the frequent use of the drill and by undercutting. Yet in spite of this naturalism of details, richness of modelling and a schematic perspective obtained by overlapping and by representing round objects as ovals, the composition remains flat and two dimensional, as though all elements had been pressed into a single plane and laid upon an empty background. Although each bird is in a somewhat different position and the leaves and blossoms of the vine are not symmetrically juxtaposed the composition of the slab remains strongly symmetrical. The spacing of the leaves and blossoms is very regular and they are shown only *en face* or in profile; the vine stems do not overlap and their curves are stiffly geometric. The base of the vase is flat and firmly rooted to the border of the slab, thereby excluding any effect of spacial depth. The underlying element of the composition is not naturalism, but the interplay of a richly carved pattern-like surface, animated by naturalistic details, with the flat and empty background; the effectiveness of the composition depends upon a careful balance between the curves of the vine and the finely articulated surfaces of the peacocks and the vase.

Two winged lions facing a vine tree in heraldric symmetry ornament the third slab from the west on the south parapet of the west arm of the church (WS3) (fig. 23)[99]. In this slab, too, boldly but carefully carved naturalistic details are used to animate the surface of a flat, pattern-like and formal composition. The similarity between the two parapet slabs is also very strong in the fine surface modelling of many of the details; the treatment of the various feather types is exactly the same. This slab must therefore have been carved by the same sculptor who carved the peacock slab or by a sculptor of the same workshop with very similar training.

The seventh parapet slab from the west on the north gallery of the west arm also shows two lions facing a vine tree (WN7)[100]. The dimensions and the border of this slab are almost the same as those of the peacock slab (WS6) across from it. Here, too, the ornamental effect depends upon the interplay of richly carved organic details pressed into a flat, pattern-like composition with an empty background. The modelling of the leaves in the crown of the vine stalk, the form of the blossom behind the left lion, and the faces of the lions, their short, triangular snouts, low, slit-like

99) Total size 88 × 118; size of carved surface 75 × 105; grey-streaked white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 242 M. 13.

100) Total size 89 × 205; size of carved surface 77 × 188; grey-streaked white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 269 N. 26. — O. Demus, Zwei Dogengräber, Abb. 9; idem, The Church, fig. 30.

mouths, and staring eyes all have their counterparts in the two gallery slabs already discussed. However, the differences between this slab and the other two are also noteworthy. The lions are more timidly cut, lacking depth and animation, the leaves are extremely regular and permeated by a vibrant rhythm of grooved veins, and the various elements are more additively, less organically related to each other. The entire composition is simplified, overlapping is completely avoided, and the vine is more highly stylized. This slab must therefore have been carved by a sculptor who, though working in the same workshop as the "peacock master", had a different training; he seems to be trying to adjust to the style of the "peacock master", copying various details, without fully accepting it.

The motif, border, and dimensions of the seventh slab from the west on the south gallery of the west arm (WS 7)[101] are almost the same as those of the slab we have just discussed. The similarity extends to the configuration of the vine, the stance of the lions (both heads in WN 7 look towards the left, in WS 7 towards the right, but in both slabs the heads face west), and even to such details as the shape and position of the blossom behind the left lion and the three or five lobed heavily grooved leaves. However, the quality of the carving in this slab is generally inferior to that of the lion slab we have just discussed: the leaves of the vine are irregular and not carefully detailed, the leaves at the crown of the stalk have been transformed into palmettes, the organic unity of the vine has been even further neglected, and the entire carved surface has been indiscriminately worked with a drill. On the other hand, the lions of this slab are carved with a steadier hand and richer modelling closer to the carving of the lions of the first lion slab (WS 3) than to that of the second (WN 7). The details of the rib cage, the hair on the legs, the modelling of the paws, and the features of the faces are all very similar to those of the first lion slab, although they are not cut with quite the same precision and sureness. This slab must therefore have been carved in the same workshop as the slabs discussed above; it may have been carved by an apprentice to the "master of the first lion slab" and it even seems possible that that master worked on these lions himself.

The slab to the right of the peacock slab is ornamented by two animals, apparently deer, placed symmetrically to either side of a vine tree (WS 5) (fig. 24)[102]. The size and the border of the slab are almost the same as those of the peacock slab, as are the general features of the composition and the use of richly modelled organic details pressed into a single plane. Even specific details, such as the five-lobed leaves with grooved veins are found carved in a very similar manner on this slab and on the second and third lion slabs (WS 7 and WN 7). However, in the deer

[101]) Total size, 85 × 198; size of carved surface, 78 × 183; white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 245 M. 16. — A. Colasanti, L'art, pl. 84. — M. Salmi, L'abbazia, fig. 208. — P. Toesca, Storia, fig. 515.

[102]) Total size, 88 × 192; size of carved surface, 77 × 178; white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 244 N. 15.

slab the composition is even more symmetrical than in the others and the blossoms found in the peacock slab have been reduced to stylized rosettes and palmettes which act more as foci for the curves of the vine stem than as organic features of the vine. The regular, tongue-shaped leaves, which seem to have replaced the sheathing leaves of the peacock slab, introduce a dynamnic rhythm which reinforces the revolving pattern formed by the vine. Although these distinctive features of the deer slab forbid an attribution of the slab to one or the other "master" already mentioned, the similarities to other slabs of our group leave no doubt that it was carved in the same workshop.

The fifth slab from the west on the north gallery of the west arm is divided into two fields (WN 5) (fig. 25)[103]. The right field shows a vine tree of simplified spiny acanthus bearing a variety of leaves which is flanked by two small birds, the left field, an arabesque motif composed of a highly stylized vase surmounted by a roundel of rotating spiny acanthus, flanked by vine scrolls which grow out of the bodies of two fish symmetrically placed to either side of the base of the vase. The size, the interlace border, and the use of richly modelled organic details pressed into a single plane mark this slab as one of our group. The strong symmetry within each field, the revolving pattern of the vines, and even specific details such as the groove-veined leaves which grow out of the intersections of the vine stems have close parallels in the deer slab just discussed (WS 5); the quality of the carving in both slabs is also very similar and it therefore seems likely that both were carved by the same artisan.

The parapet of the northern bay of the east gallery of the south arm of San Marco is formed of two slabs each divided into two nearly square fields by an inward sloping frame and by a series of insets (SE 1 and SE 2) (fig. 28)[104]. The left field of the left slab and the right field of the right slab are ornamented by vines which grow out of the mouths of lions' heads, and the right field of the left slab and the left field of the right slab by vines which grow out of vases; the compositions of all four fields are therefore symmetrically ordered about the center post between the two slabs. This strict symmetry, which is also maintained in each of the compositions, as well as the use of highly modelled organic details in a formal and pattern-like composition relate these two slabs to the others we have already discussed. The cupped leaves typical of the right slab, shown from the side so that the inside of the leaf may be seen behind its outer edge, are characteristic of the slab with two fields just investigated (WN 5); the tri-lobed groove-veined leaves, the various leaf types which grow from the intersections of the vine stems, and the smooth, well-rounded stems

[103]) Total size, 86 × 207; size of carved surface, 77 × 194; grey-streaked white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 267 N. 24.

[104]) Left slab, total size, 85 × 179; size of carved surface, 72 × 163; grey-streaked white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 309 U. 18. Right slab, total size, 85 × 173; size of carved surface, 73 × 164; grey-streaked white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 309 U. 18.

are also common to both slabs. Both were therefore probably carved by the same sculptor. Regardless of such specific attributions, the comparison of details shows that the two south arm slabs were carved in the same workshop as the others of our group.

The gallery parapet immediately opposite that we have just investigated is also composed of two slabs each divided into two almost square fields by inward-sloping frames and a series of insets (SW1 and SW2) (figs. 26–27)[105]. The left field of the left slab shows a griffin attacking a deer, the right field of the same slab, a griffin attacking an elephant; the left field of the right slab shows a lion attacking a bull, the right field, a lion attacking a large bird. Not only the similarity of the major forms and the use of highly modelled organic details pressed into a single plane tie these two slabs to the others of our group; a number of specific details may also be compared. The heads of the lions, for instance, with their short cropped manes, their cupped ears, and their eyes and nostrils worked with a drill, are very similar to those of the third lion slab (WS7); the articulation of the various feather types on the birds and the griffins, on the other hand, is the same as that of the first lion slab (WS3) and of the peacock slab (WS6). These two slabs must therefore also have been carved by the workshop whose products we have traced in our investigation.

The slab which forms the parapet of the east bay of the south gallery in the west arm is divided into three almost square fields each of which is framed by a rope motif and a concave inset (WS9)[106]. The central field is ornamented by a highly stylized vine which grows from a vase, each of the flanking fields is ornamented by two griffins facing a pine cone on a stalk which stands in a rude enclosure supported by two colonnettes to which vine sprigs have been attached. The use of richly modelled organic details pressed into a single plane, characteristic of our entire group, is found also in this slab. Furthermore, the grooved vine stem, its intersections tied by small fillets and its tendrils curled tightly into palmette formations, the relationship between the leaves and the stem of the vine, and the undisguised use of the drill are all features which this slab and the right field of the left slab on the east gallery of the south arm (SE 1) have in common. However, in this slab a number of organic details have been misunderstood, the carving is not careful, and the surface modelling is often neglected. We may therefore conclude that the slab was carved by an artisan of our workshop lacking training or ability.

---

[105]) Left slab, total size, 85 × 173; size of carved surface, 75 × 165; white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 247 M. 18.
Right slab, total size, 92 × 172; size of carved surface, 75 × 165; white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 247 M. 18.

[106]) Total size, 88 × 232; size of carved surface, 74 × 219; white marble; La Ducale Basilica, ibid., pl. 246 M. 17.

Although our investigation has clearly shown that several artisans of varying ability and training were at work in the shop which produced the parapet slabs we have discussed, the attribution of specific slabs to specific "masters" must remain speculative. Some differences among the slabs may be due to differences among the prototypes which must have served the carvers as models; other differences may be explained by a development in the style of one or the other artisan, or by various new influences. We have already seen that more than one artisan was at work on the same slab. Nevertheless, the similarities of motifs, of compositional, ornamental and stylistic principles and of numerous details too specific to be explained by later imitation or by a general unity in the style of a period allow no doubt that all eleven slabs were carved in the same workshop at the same time.

A comparison of the compositions, numerous motifs and various details of our slab group with those of the niello ornament we have already investigated shows many parallels. The peculiarity found on many parapet slabs, for instance, that the heads of both animals turn towards the same direction although their bodies face each other is also found on several of the small plaques of the narthex exedra frieze (compare fig. 2 with fig. 22); the composition of the peacock slab is particularly close to that of the niello plaques, not only in the asymmetric juxtaposition of the birds, but also in the manner in which the peacocks overlap the vines. The stance of many of the animals, the bones of their rib cages, the features of their faces, and the liveliness of their expressions are common to several of the slabs and to the niello plaques as well. Both compositions of the slabs on the east gallery of the south arm (SE 1 and SE 2) are found again in almost exactly the same manner on two niello capitals of the west arm; even minor details, such as the articulation of the vases, are the same (compare fig. 10 with fig. 28).

These similarities are the more striking when one considers the difference of medium, the difference of scale, and the emphasis on constant variation evident both in the slab group and the niello ornamentation. It seems in fact that the style of the niello ornament is the same as that of the gallery slabs, but that it has been translated into a form more suitable to the niello technique and to the smaller scale.

The comparison between various modelled details of the parapet slabs with those of other pieces in San Marco is also fruitful. The tongue-like sheating leaves of the vines, the softly modelled fleshiness of the leaves and blossoms, the well rounded bunches of grapes worked with a drill, the interlace borders, and the carefully differentiated feather types are all characteristics of the peacock and the first lion slabs (WS6 and WS3) which have close parallels in the lower slabs of the northern screen in the narthex; the details of the first lion slab and the lower left narthex slab are particularly close (compare fig. 20 with fig. 23). Other gallery slabs may be better compared with the eight ionic impost capitals in the narthex. Among the comparable details are the three- or five-lobed groove-veined leaves, the small groove-veined leaves which grow from the intersections of the vine stem, the well rounded, smooth

vine stems frequently tied by fillets, and the schematic perspective indicated by representing round objects as ovals (compare fig. 13 with figs. 25, 28). Although these details are generally carved with greater precision on the capitals, they are nevertheless so similar that we can without hesitation attribute the capitals and the slabs to the same workshop, the workshop which ornamented San Marco in the late 11th century.

We may assume that a parapet must have been erected when the gallery was first built. An investigation of the floor on which the present parapet stands shows that it is the first parapet in that position, for no post holes of an earlier parapet are to be seen. Moreover, the parapet stands on the upper surface of a stone cornice ornamented by a lily and palmette frieze; this cornice can be attributed to the San Marco workshops of the late 11th century with considerable certainty[107]) and we have already shown that the niello railing which rests on each of the slabs can also be attributed to the same shop. We may therefore conclude that the present parapet was erected in the late 11th century, when the gallery was constructed.

The fact that not one of our eleven slabs has been noticeably trimmed to fit its present position, in contrast to almost all of the other slabs of the gallery parapet, supports the conclusion that they were carved for these positions. It even seems that some of the slabs were carved for exactly the same positions within the parapet which they occupy today. The four ornamental fields of the two slabs on the east gallery of the south arm (SE 1 and SE 2), for instance, are symmetrically ordered within the bay and are placed symmetrically opposite the four similar fields of the two slabs in the west gallery of the south arm (WS1 and SW2). A similar symmetrical placement of the slabs may be observed in the west arm, as well.

The archeological investigation therefore leads to the same conclusion as the stylistic investigation: the eleven ornamental parapet slabs were carved by the San Marco workshop in the late 11th century for the present gallery parapet[108]).

3. The first parapet slab from the north on the east gallery of the north arm of San Marco is divided into two fields each surrounded by a border of looped interweave in the form of a circle inscribed in a square; a stylized vine tree stands in the center of each circle, a butterfly-palmette in each corner of each square

107) To be discussed in the continuation of this article, which will appear in the following issue of the *Jahrb. d. Öst. Byz. Ges.*

108) R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 160, also arrives at the conclusion that the parapet was constructed in the late 11th century, supporting his view by the observation that evidence of settling may be seen on the parapet, settling which must have occured soon after the church was built. ibid., p. 136f recognizes the unity of the slab group and attributes other slabs to the same group, dating it 976. Many later authors followed Cattaneo; among these, H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 110f; G. Vitzhum und W. f. Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Potsdam-Leipzig 1924, p. 95; A. Haseloff, Die vorromanische Plastik in Italien, Florence-Berlin 1930, p. 70. – R. Julian, L'eveil de la sculpture italienne, I, La sculpture romane dans l'Italie du Nord, Paris 1945, generally

(NE 1)[109]). The parapet slab next to it is ornamented by a vine tree sprouting a variety of leaf formations and bunches of grapes which grows out of a highly stylized vase (NE 2) (fig. 29)[110]). Both slabs must have been carved in the same workshop, probably by the same artisan, because a number of their details are almost identical. Among these are the leaves formed of long, drooping petals, the string of pearls and the grapes worked with a drill, the tightly curled tendrils, the small, tulip-like blossoms, and the rather supple carving of the vine.

The rear of the first slab is ornamented by interweave in the so-called Langobard style common in Italy in the 9th century, and very similar interweave is found on the rear of both slabs in the east gallery of the south arm which we have discussed above (SE 1 and SE 2). It therefore seems likely that all three slabs were carved on the backs of parapet slabs which came from the same screen; they would, then, presumably have been carved at the same time. It is tempting to believe that the slabs came from the choir screen of the original ninth century construction of San Marco; the ninth century furnishings may therefore have been in use until the 11th century reconstruction. Such speculations must, however, remain hypothetical[111]).

The use of richly modelled organic details in a single plane and the fleshy, supple carving of the leaves (particularly in NE 2) have close counterparts in the peacock slab (WS 6), although the vine of NE 2 is more vividly animated, more vigorously, less geometrically curved, and is carved with more overlapping and more minute details. Moreover, the petal-like leaves, the rounded stems, and other details are carved in a very similar manner on these two slabs and on some of the spandrels of an arcade which ornaments the base of the ramp leading to the north ambo of the church (compare fig. 29 with fig. 49). We will show later in our investigation that these spandrels are the products of the San Marco workshops of the late 11th century[112]). All of these observations point to the conclusion that the two north

follows Gabelentz but seems to think that the gallery parapet is of 1063. – M. Lawrence, Two Ravennate Monuments in American Collections, Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene, Princeton 1954, p. 134. – Several later authors have recognized the 11th century dating of the slab group. Among these, P. Toesca, Storia, vol. 1, p. 435f and p. 440 fn. 20, vol. 2, p. 790; T. Krautheimer-Hess, The original Porta dei Mesi, p. 172; O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 58, who first studied the style of the group in the late 11th century context.

109) Total size, 91 × 152; size of carved surface (after restoring the border) 76 × 164; white marble; La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 6, pl. 284 P. 10.

101) Total size, 91 × 157; size of carved surface (after restoring the border), 73 × 159; La Ducale Basilica, ibid., pl. 284 P. 10.

111) The slabs have often been discussed in the context of 9th century ornamentation and are generally assumed to come from the first construction phase of San Marco; see O. Demus, The Church, p. 113.

112) p. 204 below.



arm parapet slabs are also products of the San Marco workshops of the late 11th century[113].

However, in contrast to all of the other gallery parapet slabs which we have investigated, the edges of these two slabs have been trimmed. Nevertheless, the original heights of their carved surfaces (73 and 76 cm.), which can be reconstructed from the extant ornamentation, fit the dimensions of the other late 11th century gallery parapet slabs (between 72 and 78 cm.). We must therefore assume that the trimming was made necessary either by a mistake in their carving, by a change of plans during the construction of the parapet, or by a later change.

A carved slab in the southern intercolumniation of the gallery on the east facade of San Donato on Murano is ornamented by a vine tree similar to those on the San Marco slabs just discussed (NE 1 and NE 2) (fig. 33)[114]. Although the surface of the San Donato slab is badly weathered the similarity of many motifs can still be easily recognized. Particularly noteworthy are the leaves formed of long, drooping petals, the blossoms or grapes which hang limply from the branches, the blossoms formed of three loosely joined elements, and the highly stylized vase ornamented by a string of pearls. However, the carving of the Murano slab is dry, the details are lifeless and laboriously worked, and the composition is dissolved by the undisguised use of the drill.

The Murano slab must have been carved under the strong influence of the San Marco ornament, perhaps even by an artisan trained in the San Marco shops. This conclusion is supported by the fact that the slab was carved for its present position, not only because it fits its present, rather unusual position perfectly, but also because its border is composed of a dentil frieze typical of the architecture around it. The slab was therefore certainly carved in the late 11th or early 12th century[115], a dating which fits well into the stylistic and chronological development we have so far established.

4. A parapet slab which is now let into the wall of the ramp leading to the south ambo of San Marco is ornamented by two eagle-like peacocks standing *en face* on globes, their outspread tails forming a concave disc behind them. They are symmetrically placed to either side of a vine tree composed of spiny acanthus; braid interlace forms the border of the slab (fig. 34)[116]. Not only the use of richly modelled details within a flat and formal composition and the braid interlace border relate this slab to the gallery slabs we have discussed: the carving of the feathers in this slab can

113) R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 136, recognizes their stylistic unity with the other parapet slabs, and dates them 976, as does H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 111.

114) H. Rahtgens, S. Donato, fig. 55.

115) H. Rahtgens, ibid., p. 64f comes to the same conclusion; for dating of the east facade, see p. 177 above.

116) Total size, 103 × 167; size of carved surface, 95 × 157; grey-streaked white marble; La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 7, pl. 315 V. 12.

hardly be distinguished from that on the peacock slab of the west arm (WS6). However, the heights of the carved surfaces of the thirteen gallery slabs we have discussed vary only between 72 and 78 cm., while the heights of the carved surfaces of the narthex slabs vary only between 76 and 83 cm.; the height of the carved surface of this slab, on the other hand, is 95 cm. Therefore, although the stylistic comparison shows that the slab must have been carved by the San Marco workshops in the late 11th century, it must have been carved for a parapet screen we have not yet investigated. It may originally have been used in the choir screen or in the screen of a secondary altar (perhaps in the transepts)[117].

A closely related slab is built into the south wall of the choir screen in the Cathedral of Torcello (fig. 38)[118]. It is ornamented by a vine tree inhabited by small birds; the border is composed of braid interlace flanked on both sides by a rope motif. The richly modelled organic details, the flat, formal composition, the braid interlace border, the spiny acanthus with long, thin, sharply cut ribs and indeed, the general quality of the carving all remind strongly of the San Marco slab just discussed. The height of the carved surface of this slab is only 4 cm less than that of the San Marco slab. Furthermore, a particularly strong similarity exists between the Torcello slab and the slab with two fields in the west arm of San Marco (WN5) (compare fig. 25 with fig. 38). The comparable elements include the entire composition of the right field of the gallery slab, the cupped leaves shown from the side so that the inside of the leaf is seen behind its outer edge, the small birds pecking at grapes, the spiny acanthus, and the grooved stalk tied by a fillet at its base. However, the Torcello slab is more richly modelled, more carefully executed and carved with a steadier hand; the San Marco slab does, indeed, give the impression of being a free imitation of the Torcello slab, a fact which could be more easily explained if the Torcello slab had originally been in San Marco. The slab is not made for its present position, for its carved surface faces the altar and its border has been cut off at the bottom. It is therefore certainly possible that it was carved for the same San Marco parapet screen as the San Marco slab just investigated and only later brought to Torcello. But regardless of its original location, the stylistic comparison shows that the Torcello slab was carved by the San Marco workshops in the late 11th century[119].

117) All authors who have discussed the slab agreed that it is closely related to the gallery group and dated it accordingly. — R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 136 dates it 976. — A. Colasanti, L'art, pl. 86, gives 12th century, as does G. Kowalczyk, Decorative Sculpture, pl. 143. — P. Toesca, Storia, vol. 2, p. 790, dates it to the late 11th century.

118) Total size, 88 × 103; size of carved surface (after restoring the trimmed border), 91 × 103; grey-streaked white marble; G. Lorenzetti, Torcello, la sua storia, i suoi monumenti, Venice 1939, fig. p. 36; O. Demus, Zwei Dogengräber, fig. 7.

119) R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 143 dates the slab to the 1008 construction period of the Cathedral. — H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 112, B. Schultz, Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello, Berlin 1927, p. 24, and G. Lorenzetti, Torcello,

The close tie between the Torcello slab and San Marco is strengthened by an investigation of the four corbels which support statues of angels in the San Marco crossing (figs. 45, 47)[120]. A small Atlas figure, almost fully round and touching the background only at a few points, is carved on the sloping front face of each corbel. The side and bottom faces are ornamented by interweave or by various vine formations. The vine with cupped leaves found on some of these corbels is so close in every detail to that of the Torcello slab that they must necessarily have been carved by the same hand. The vine with groove-veined leaves which forms the background of one of the Atlas figures, on the other hand, shows a very close similarity to the vines on the Ionic impost capitals in the narthex which we have attributed to the late 11th century San Marco shops (compare fig. 13 with fig. 47). The ornament on the corbels is furthermore clearly composed for the present rather unusual positions of the corbels, at a 45° angle to the wall intersection. We may therefore conclude that the corbels were carved for their present positions in the late 11th century. However, the angels which the corbels carry today can be stylistically dated to the 13th century[121] and the corbels must therefore originally have served another function. It seems possible that they carried lighting fixtures, a function which they still fulfill.

A slab fragment which belongs to the same group of carvings is let into the south side of the altar of a small chapel to the north of the north aisle of the Torcello Duomo (fig. 40). Only the wing and the hind part of a crouching winged lion can still be seen on the fragment, but these are enough to establish the marked similarity of both motif and execution with the San Marco gallery slabs. The border of the slab was the same as that of the Torcello slab we have already investigated, although here a frieze of blossoms has replaced the braid interweave. The slab may therefore well have come from the same screen as the other Torcello slab and seems certainly to have been carved by the San Marco shops in the late 11th century.

A second parapet slab is also built into the south wall of the Torcello choir screen; it too is trimmed to fit its present position and its carved surface also faces the altar (fig. 42)[122]. It is ornamented by looped interweave in the form of a circle inscribed in a rhombus which is inscribed in a rectangle the corners of which contain smaller circles; a highly stylized rosette is in each of the circles. Although we have not yet encountered this type of ornamentation in our investigation, the present use

follow Cattaneo. — O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 57 relates the slab to the San Marco workshops and dates it to the late 11th century; the slab has also often been dated to the 12th and 13th centuries.

120) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, pls. 236 M. 5, M. 6, 376 Za. 3, Za. 4; O. Demus, The Church, figs. 99—100.

121) O. Demus, The Church, p. 119f for the dating (about 1240) and further discussion.

122) Total size, 89×107; size of carved surface (after restoring the trimmed edge), 88×100; grey-streaked white marble.

of this slab next to the one already discussed and the fact that the dimensions of the carved surfaces of both, after reconstruction of the trimmed borders, are almost exactly the same (91×103 and 88×100 cm.) could lead to the assumption that this slab also comes from the parapet screen which we have hypothetically reconstructed. A more detailed investigation of this type of ornamentation therefore seems to be necessary.

Such an investigation can best be undertaken in the western narthex of San Marco, on the soffit underneath the springing of the vaults. This soffit, between the large capitals which support the vaults, is covered by carved stone fragments and slabs ornamented by various interweave, vine, and palmette formations[123]. Most of them belong to the so-called Langobard style and are clearly reused: many are badly mutilated and the ornament is not designed for the present positions of the pieces, for it is often covered at the edges by the capitals. However, a comparison of the two soffit slabs with curved edges (figs. 43—44) shows that the one to the south of the main portal is a free copy of the one to the north of the portal and that it was carved to fit the position it occupies today. The general configuration of both pieces is the same; it consists of looped interweave in the form of circles which enclose rosettes. But the ornament of the north slab is covered at the edges by the capitals which support the slab, whereas the ornament of the south slab fits neatly into the space between the capitals. Moreover, the outer corners of the southern soffit slab are filled by palmette formations which have no counterparts in the northern piece but which are in every detail the same as palmette formations found on the Ionic impost capitals immediately underneath the soffit, capitals which we have attributed to the late 11th century San Marco workshops (compare fig. 13 with fig. 43). The southern soffit slab must therefore also have been carved in the same workshop and most probably by an artisan who worked on the capitals[124].

However, other differences in the motifs and the execution of the two soffit slabs also exist. In the southern piece the relationship between the interweave and its background, for instance, is more harmonious, the interweave is more crisply cut, and rosette forms have been used which do not occur in the other soffit slab. The same harmonious relationship between the interweave and its background, the same crisp execution, and the same rosette forms are again found on the Torcello slab we have already discussed; the rosette formations of both pieces are, indeed, practically indistinguishable. The assumption that the Torcello interweave slab was carved for our hypothetically reconstructed San Marco parapet screen can therefore also be stylistically supported[125]. However, the specific details of interlace ornamentation are not, in general, individual enough to allow us either to attribute the Torcello

123) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 8, pl. 363, Nos. 33, 46.

124) R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 180 dates the piece to the late 11th century.

125) G. Lorenzetti, Torcello, p. 28, dates the slab to the 9th century.

slab to the San Marco shop with certainty or to investigate further the use of this type of ornamentation in the 11th century.

5. Four large parapet slabs form the western wall of the parapet screen in the Cathedral of Torcello (figs. 36, 37, 39)[126]. The two central slabs are each ornamented by two peacocks eating from a vase which stands on a column between them, and by a border of rosettes; the two flanking slabs are each ornamented by two lions which face a vine tree inhabited by birds and rabbits and by a border of diagonally placed leaves. The individual details of the animals and vines are organically conceived and often vividly animated. Abbreviated perspective, overlapping and undercutting, rich and minutely precise surface modelling, and carefully observed organic details characterize the carving. The execution is of the highest quality and shows a masterful use of the chisel and drill. However, both compositions are extremely formal, pattern like, and two dimensional. The outer forms of the peacocks and lions are stylized, the curved lines regular and geometric, and the various details often rhythmically repetitive. The effect is therefore not at all naturalistic in spite of the use of organic details.

Eight pieces of carved marble, mostly fragments, which have been reused on the sides of the steps leading to the ambo of the Cathedral are closely related to the four choir screen slabs (fig. 41)[127]. An investigation of the dimensions and the ornamental configuration of these pieces shows that all come from four ambo stair walls, two right walls and two left ones, each of which looked exactly like the stair wall formed of some of the pieces on the south side of the ambo today. They were ornamented, then, by a candelabrum motif and by a richly profiled border composed of braid interweave, a rope motif, and a blossom frieze flanked by a bead and reel.

The unprofiled edge and slight projection of the western end of the floor slab of the present Torcello ambo are exactly the same as those of its eastern end, where steps now lead up to the ambo. We may therefore conclude that the ambo was originally approached by steps from both sides and that the four stair walls once flanked these steps[128].

Not only are the general character and the extremely high quality of the carving on the ambo stair walls very similar to those of the four choir screen slabs, but also, several specific details may be compared. The trilobed leaves with grooved veins

126) Total sizes vary between 119×131 and 119×130; sizes of carved surfaces vary between 112×121 and 112×122; all of grey-streaked white marble. — G. Lorenzetti, Torcello, figs. 30—32. — O. Demus, Zwei Dogengräber, fig. 8. — B. Schultz, Die Kirchenbauten, pls. 13—14; the slabs are depicted in numerous handbooks and are among the most widely known pieces of Middle Byzantine ornamental sculpture.

127) G. Lorenzetti, Torcello, pp. 33, 38. — B. Schultz, Die Kirchenbauten, fig. 39.

128) This reconstruction already in C. Errard and A. Gayet, L'art Byzantine, Paris, no date — ca1897 (?), vol. 4, pl. 8; also B. Schultz, Die Kirchenbauten, p. 24; the same type is frequently found in Early Byzantine Ravennate examples.

and with drill holes at the intersections of the lobes, for instance, are found on both the stair walls and on the slabs; the even more distinctive palmette-like leaf in the upper corners of the stair walls, richly modelled and also worked with a drill, is particularly characteristic of the slabs (compare fig. 36 with fig. 41). Altough these details are generally executed with greater precision in the slabs the similarities are too strong to avoid the conclusion that the stair walls and the choir screen slabs were carved in the same workshop. The differences may be attributed to differences of hands in the same shop.

The use of richly modelled organic details within a flat and formal composition, the braid interweave border, and the bead and reel all tie the Torcello pieces under discussion firmly to the San Marco ornament we have already investigated. The tri-lobed groove-veined leaves with drill holes at the intersections of the lobes, the smooth, well rounded stem with small, curling tendrils, and the small, groove-veined leaves which grow from the intersections of the stem, all characteristics of the vine which ornaments the ambo stair walls, are indeed found carved in exactly the same manner on the Ionic impost capitals in the San Marco narthex which we have attributed to the late 11th century San Marco shops (compare fig. 13 with fig. 41). These similarities, which include strong similarities in the use of the chisel and drill, can only be explained if we assume that the Torcello pieces were also carved by the San Marco workshops in the late 11th century[129].

However, although differences of quality do exist among the four Torcello choir screen slabs, they are all carved with greater precision and with a higher degree of organic naturalism in the individual details than any of the ornament we have so far investigated. Nevertheless, in the best San Marco parapet slabs (peacock [WS6] and first lion [WS3] slabs) the composition is not as regular and pattern-like as in the Torcello slabs, the curved lines are less geometric and flow more naturally, and a stronger organic unity among the various elements of the composition is, in general, maintained. The features of the lions' faces, though similar on all the slabs (low, slit-like mouth, snout and eyes worked with a drill, highly modelled cheeks, small, cupped ears), are rather awkwardly put together in the Torcello slabs: the three-quarter view of the San Marco heads seems to have been transformed

129) R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 144 dates the slabs 1008, but without sufficient evidence; many later authors have followed his dating; among them, H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 112; O. Wolff, Altchristliche Kunst, p. 608; G. Vitzthum, Die Malerei, p. 95; A. Haseloff, Die vorromanische Plastik, p. 70f; B. Schultz, Die Kirchenbauten, p. 23; L. Brehier, La sculpture et les arts mineurs byzantines, Paris 1936; G. Lorenzetti, Torcello, p. 28; M. Brunetti, Torcello, Storia di Venezia, Venice 1957, p. 617. — P. Toesca, Storia, pp. 436, 790, dates the slabs to the late 11th century. — O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 55, also dates them to the late 11th century and suggests that they were carved for the choir screen of San Marco. — T. Krautheimer-Hess, The Original Porta dei Mesi, p. 172, compares them to the San Marco slabs and dates them to the late 11th century. Several other authors date them to the 12th or 13th centuries.

into an *en face* view with a lop-sided placement of ears, mouth, and cheeks in the Torcello heads. The Torcello slabs must therefore have been carved by a master who, though using the same general stylistic elements as the other artisans of the San Marco shop, had had a somewhat different training. His greater success at representing animals at a small scale, his uniquely precise carving of minute detail, and the use of the rosette border typical of Middle Byzantine ivory boxes could be interpreted to mean that he also carved in ivory. This fact alone, however, would hardly explain all of the stylistic differences.

The same style of carving which we have found typical of the late 11th century San Marco shops is also found on the lintel of the main portal of the Torcello Cathedral (fig. 46)[130] and on a ciborium fragment in the Cathedral collections[131]. Both pieces are ornamented by vines which clearly show their close relationship to vines we have already discussed and must therefore have been carved by the San Marco shops in the late 11th century[132]. The lintel is too long for its present position and it even seems to have been cut off at one end, for the vine is abruptly stopped at the edge of the northern end, in contrast to the southern end and to other products of the San Marco shops, where the vine is neatly completed before it reaches the edge (fig. 14). The lintel is therefore reused in its present position and if it was indeed longer at one time, then it seems possible that it was originally the architrave of a parapet screen, for it would have been too long to serve as a lintel. An examination of the underside of the lintel where it is hidden by the walls may show that marks left by the capitals of a parapet screen are still to be seen.

It is possible that all of the pieces which we have discussed in the Cathedral of Torcello were carved by the San Marco shops in the late 11th century for the Cathedral. However, all of the pieces are apparently reused in their present positions. The parapet slabs of the south wall of the choir screen are trimmed and face the altar instead of the workshipper. The lintel of the main portal was probably trimmed and is too long for its position. The ambo has been changed structurally and also in its location (neither the mosaic floor underneath the ambo nor the colonnettes which support it can have been made for the present position of the ambo[133]). The borders of the slabs on the western side of the choir screen have been indiscriminately cut to fit the column bases of the screen.

The gothic style of the painted panels on the present architrave of the choir screen shows that the screen was already in its present position in the late middle

130) H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, pl. 1.

131) B. Schultz, Die Kirchenbauten, fig. 37, dates the piece 1008.

132) H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, p. 74 and B. Schultz, Die Kirchenbauten, p. 25 both date the lintel 1008.

133) Some of the colonnettes stand on blocky bases of stone, indicating that the floor under the ambo was originally not the same as today.

ages[134]. Furthermore, it seems very unlikely that this choir screen, lacking all traces of the Gothic style, would have been erected after the 13th century. The simple construction, the use of Rosso di Verona marble frames, and the profiles do in fact correspond to those of the choir screen remnant found on the south side of the San Marco choir and to those of the socle benches in San Marco; we have already shown that both were certainly erected after the late 11th century and probably in the 13th century[135]. But if the Torcello slabs were carved for the Cathedral of Torcello in the late 11th century, then it is difficult to understand the rebuilding of the choir screen in the 13th (or even in the 12th) century, using the same slabs which were already there.

It is far more likely that the pieces now in Torcello were carved for San Marco. We have seen that many of the details on Torcello pieces are hardly to be distinguished from details on pieces in San Marco. Slabs today in Torcello apparently come from the same parapet screen as slabs today in San Marco. One Torcello slab even seems to have served as the model for one of the San Marco gallery slabs. Furthermore, remnants of a complete set of choir furniture carved by the San Marco shops in the late 11th century, when San Marco was rebuilt, is today found, each piece reused, in the Cathedral of Torcello: an ambo, a ciborium, probably a choir screen architrave, and various parapet slabs. An ambo, a ciborium, and remnants of a choir screen, all probably erected in the 13th century, can still be seen in San Marco today[136]; these pieces probably replaced the original San Marco choir furnishings, a fact which fits well into our stylistic and chronological reconstruction. It seems, then, that the Torcello pieces were all carved for San Marco in the late 11th century and that they were refitted for the Cathedral of Torcello after they had been replaced in San Marco by new furnishings in the 13th century[137].

6. Underneath the Gothic choir screen on the western side of the San Marco presbytery a skirting formed of a low white marble arcade covers the face of the presbytery socle. Sixteen arches compose the arcade, four open as windows into the crypt, the others are blind. The spandrels are cut from thin marble slabs, rest on the capitals of engaged octagonal columns, and meet the adjoining spandrels at the tops of the arches (fig. 48)[138]. Each is ornamented by a candelabrum motif, by a dentil frieze at the lower edge, and by a frieze of simple blossoms at the edges bordering the arch. Although the surfaces of most spandrels are badly eroded, enough of the

134) G. Lorenzetti, Torcello, fig. p. 33; idem, Venezia e il suo estuario, Rome 1956, p. 808 dates them to the early 15th century.

135) p. 180 above.

136) p. 204f. for the ambos; p. 180 for the choir screen; the ciborium will be discussed in the continuation of this article; also O. Demus, The Church, p. 165ff.

137) O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 55, already suggests that the Torcello ambo and slabs were carved for the San Marco choir in the late 11th century.

138) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 7, pls. 327–328. — O. Demus, The Church, fig. 12. — E. Bressan, La Basilica, fig. 21.

ornamentation can still be seen to be certain that the quality of the carving was outstandingly high and the modelling of the organic details very fine. The capitals and all of the other details of the entire arcade are worked with the same masterful precision.

The arcade must have been carved for its present position. All of its elements, spandrels, capitals, engaged columns and pillars, are carved in the same style, with the same precision and in the same material. Its dimensions depend upon the vaulting of the crypt, and the ornament of the end spandrels is so composed that we may conclude that they always fulfilled the same function which they fulfill today. Furthermore, a comparison of some of the candelabra on the spandrels with that on the lower left slab of the northern narthex screen shows that numerous motifs, their organization within the composition, and their execution are the same. Even such minor details as the triangular blossoms composed of spherical elements worked with a drill and the calyxes of three joined petals, the outer ones turned back, may be compared. The arcade must therefore have been carved by the same workshop which carved the narthex slabs, the San Marco workshop of the late 11th century[139]).

This conclusion is still further supported by an investigation of the marble arcade let into the base of the ramp leading to the northern ambo of San Marco (fig. 49)[140]). Eleven small arches (or fragments of arches) of the same proportions, the same construction, and almost the same size as those we have already investigated are built into the ramp base, seven on the northern face, two on the west face, and two on the south face. However, although all of the major elements here are the same as in the arcade on the presbytery socle, the blossom frieze has been omitted, the profiles and the capitals have been simplified, and the details of the candelabra have been less carefully, less organically modelled; some of the candelabra are indeed little more than globular palmettes or confused leaf formations. The execution of the entire arcade is very irregular and generally inferior in quality to that of the other arcade. The arcade let into the ramp base is therefore without doubt a rather course copy of the arcade on the western skirting of the presbytery socle.

Nor can it be doubted that the arcade of the ramp base is reused in that position. Several spandrels are trimmed to fit their present positions, colored pieces of marble have been used to adjust the heights of the spandrels, and some spandrels are patched by pieces carved in another style. The ramp into which the arcade is built is structurally and functionally inseparable from the northern ambo of San Marco. This ambo,

139) The arcades are usually compared with the narthex slabs, and dated accordingly. — R. Cattaneo, Storia architettonica, p. 135 dates them 976. — O. Demus, Zwei Dogengräber, p. 58 and T. Krautheimer-Hess, The Original Porta dei Mesi, p. 172, date them to the late 11th century. — F. Kieslinger, Le Transenne, p. 58 dates them to the second quarter of the 13th century.

140) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, pls. 290, 358. — O. Demus, The Church, fig. 16. — E. Bressan, La Basilica, fig. 40.

unique in that it is composed of one ambo standing inside another one, is depicted in a mosaic in the south arm of the church which can be stylistically and iconographically dated to the third quarter of the 13th century[141]). Furthermore, the base of the ramp covers the mosaic floor of the church in such a manner that it seems certain that the ambo was not an original feature of the church. We may therefore conclude that the ambo and the ramp were erected between the early 12th and the middle of the 13th century, and that the arcade was reused at that time. The ambo could well be a part of the booty from Constantinopole brought to Venice after 1204 and would, then, like the four horses of the facade, owe its depiction in the 13th century mosaic cycle to the pride the Venetians took in their newly won spoils of war.

If we assume that the arcade now let into the ramp base originally served a function similar to that of the arcade on the presbytery socle then it may have formed the skirting on the northern and southern faces of the presbytery socle. The dimensions of the arcade fully confirm this reconstruction, because the distances between the pillars which confine the skirtings are 267 and 268 cm. respectively; an arcade composed of three extant full spandrels and two extant end spandrels, in turn, measures (ca.) 261 cm, leaving six or seven centimeters which may well have been filled by a low revetment.

This reconstruction accounts for six of the ten extant full spandrels. The remaining spandrels may have formed the skirtings on the western faces of the socles of the side altar chapels (Capellas S. Pietro and S. Clemente), which have the same floor heights as the presbytery. These wall surfaces are now hidden behind the ramp constructions, but their original dimensions can be reconstructed by an examination of the floor mosaic to the west of the southern chapel. The pattern of the mosaic floor is clearly designed to fit around the outline of the steps leading down to the crypt and around the southern corner of the steps leading up to the chapel; however, the northern side of the present steps obviously overlaps the mosaic pattern, which must have been fitted to the northern corner of the original steps. The point at which the mosaic pattern begins to extend towards the east, underneath the present steps, is then the point at which the northern corner of the original steps was located. The distance from this point to the face of the pillar which divides the chapel from the presbytery (the length of the wall which would have been ornamented by the arcade skirting) is 199 cm. An arcade composed of two full and two end spandrels would in turn also measure 199 cm[142]). These reconstructed original 11th century steps are not on the major axis of the chapel, but have been moved somewhat to

141) O. Demus, Die Mosaiken, fig. 39 and p. 47. — S. Bettini, Mosaici, pl. 92. — O. Boehm, Note on the Mosaic of the Discovery of the Body of Saint Mark, in the Basilica of Saint Mark, Venice, *Burlington Magazine* 17 (April 1910) 40.

142) Drawings of the reconstruction could unfortunately not be included in this publication. The measurements must all be considered as approximate ones because of the irregularities in the construction. The measurements at these points were made when the marble veneer was still

one side. The only apparent explanation for this asymmetry is that the builders wanted to allow space for a skirting of full arches of the same size as the arches of the other socle arcades.

The close accordance of all these dimensions can hardly be coincidental. Furthermore, the suggested reconstructions require ten full and eight end spandrels of which nine full and three end spandrels are still extant. Both the archeological and the stylistic evidence therefore leads to the conclusion that the arcades were carved for the skirtings on both sides of the presbytery socle and on the fronts of the side chapel socles in the late 11th century. The differences between the arcade on the west face of the presbytery socle and that now let into the ramp base must be explained by differences within the same shop; similar differences have been pointed out on many other pieces carved at the same time in the San Marco shops. The best artisans were apparently entrusted with the ornamentation of the most conspicuous areas. The arcades at the sides of the presbytery were then removed when the ramps leading to the ambos were constructed, probably in the first half of the 13th century, and were reused in the base of the northern ambo.

7. Eight carved roundels are let into the marble veneer of the north facade of San Marco (figs. 30—32)[143]. They are ornamented by: an eagle-like peacock, *en face*, standing on a globe, his outspread tail feathers forming a concave disc behind him; a man with a sword attacking a lion which bites his shoulder; a nude flute player riding a lion between two trees; a nude man with raised sword riding a monster which has the head and paws of a tiger in the front and the head and hooves of a bull in the rear; a lion with one head and four bodies; an eagle, *en face*, clawing a serpent which bites his wing; a peacock attacking a rabbit; a griffin attacking a deer. An investigation of the meaning of these motifs would be important for a better knowledge of medieval (Byzantine?) iconography, but would be tangential to establishing the development of the San Marco ornament style.

Not only the use of richly modelled organic details, but also a number of motifs and specific characteristics tie the roundels to our San Marco parapet slabs. The griffin attacking a deer and the eagle-like peacock standing on a globe, for instance, also occur on San Marco slabs. All of the features of the bull's head on the tiger-bull monster of the roundel are very similar to those of the bull's head on the gallery slab in which a lion attacks a bull (SW1). The lion's head of the roundel showing a flute player is of the same three-quarter type with short cropped mane, low, slit-like mouth, and with eyes and snout worked with a drill, which we have often pointed out on the gallery slabs. The execution of the feathers, the paws, and the hair on the legs in the roundel showing a griffin attacking a deer is very similar to that of the corresponding gallery slab (SW2) (compare fig. 32 with fig. 26).

However, in the roundels the carving is generally more precise, the various elements are more fully rounded, the modelling is firmer, the effect far more elegant and monumental in spite of the smaller size. These differences can be interpreted to mean that the roundels were not carved by the late 11th century San Marco workshops. On the other hand, if we consider the differences between the lions and the smaller animals on the same slab in Torcello, differences due only to the difference of scale, or the differences of quality among of the slabs which we have shown to have been certainly carved by the same shop, then we may come to the conclusion that the roundels may also be the products of the San Marco late 11th century shops. It is difficult, in the case of the roundels, to reach the same degree of certainty that we have reached in the other pieces we have investigated. It is nevertheless unlikely that all of the similarities between the roundels and the slabs which we have pointed out are coincidental. We must assume that the roundels were carved, either in Venice or elsewhere during a period in which the same general style as that evident in San Marco in the late 11th century was current. Furthermore, the complete correspondence of all the feather types of the eagle-like peacock standing on a globe in the roundel and in the slab suggest the possibility that those on the slab are copies of the roundel. This hypothesis is supported by the unsure execution of the peacocks on the slab, by the fact that some of the organic details shown on the roundel have been misinterpreted and decoratively transformed on the slab, and by the fact that, whereas the head of the peacock on the roundel is broken off, the heads of the peacocks on the slab have been very poorly represented; the latter observation is probably best explained by assuming that the roundel head was already missing when the roundel was used by the carver of the slab as a model. If the roundel actually was copied in the slab, then the roundels must have been in Venice during the late 11th century.

Whether the roundels were carved in Venice or elsewhere, they may well have filled the round insets of the western brick facade of San Marco in the late 11th century. A badly damaged roundel ornamented by interlace was found in a corresponding position on the northern brick facade during restorations, but the insets of the west facade were found empty[144]. The roundels would, then, have been removed from their original positions when the west facade was veneered in the 13th century, and have been reused at that time, a process which seems to have been a common one. A comparison between the dimensions of the roundels and the insets (unfortunately now underneath the marble veneer) may confirm or negate this reconstruction.

---

in place and the exact coincidence of the dimensions is therefore perhaps illusory. Measurements at the side of the presbytery were taken during restorations when the present marble veneer had been removed.

[143]) La Ducale Basilica, Dettagli, vol. 5, part 1, pls. 59, 68.

[144]) See fns. [67])—[69]) above.

9. A richly ornamented tomb stands at the exterior of the east wall, now part of the sacristy, of the church of SS. Vittore e Corona near Feltre (fig. 35)[145]. It is composed of a large slab supported at about two meters above the ground by two columns and the wall. Its carved surface, turned towards the ground, bears an inscription framed by a vine; the space at either side of the inscription is ornamented by a vine which grows from a vase. The edge of the slab is richly profiled and ornamented by an egg and dart, a bead and reel, and a spiny acanthus frieze worked *à jour*. The capitals crowning the two columns are of the "wind blown" type.

The inscription on the slab records the death of Giovanni da Vidor, builder of the church, in 1096, and the inscription belongs paleographically to that period[146]. The surface of the entire slab, including the inscription, is continuous and nowhere is there any evidence of recarving. Furthermore, it seems very inlikely that the slab would have been brought from elsewhere without an inscription, particularly when one considers that its very delicate ornament is completely undamaged. The slab must therefore have been carved for its present position at the end of the 11th century[147].

The ornament of the Feltre tomb has many similarities to that of San Marco carved only a few years earlier. It, too, depends for its decorative effect upon richly modelled and carefully executed organic details within a two-dimensional, pattern-like and formal composition. The spiny acanthus, the bead and reel, the veining of the leaves, the oval form of the mouth of the vase, the frequent use of the drill, of overlapping and undercutting found on the Feltre tomb all have close parallels in the San Marco ornamentation. However, nowhere on the Feltre tomb do we find specific details similar enough to details of the San Marco carving to enable us to attribute the tomb to the San Marco workshop. The similarities seem rather to be of a general stylistic nature, due to the similar training of the respective artisans.

9. A great number of small slabs, roundels, and friezes which are related to the San Marco ornament which we have investigated either by the style of their carving or by their motifs are found in many museums and let into the walls of houses and churches on the upper Adriatic litoral and in the Venetian hinterland[148]. None of these pieces can be readily dated with any degree of certainty. However, the style

145) A. Alpago-Novello, La Chiesa, for further depictions.

146) Ibid., p. 143 for the inscription and further references.

147) Ibid., believes that it was brought from the Eastern Mediterranean and seems to believe that it was carved in the 6th century.

148) R. Cattaneo, L'architecture en Italie du VIe—XIe siècle, Venice 1890, p. 301ff. — M. Salmi, L'abbazia, figs. 73, 75—77, p. 50f, 110f, for various pieces in Venice and Pomposa, and figs. 201—203 for slabs in Pomposa which are particularly close to the San Marco ornament. — S. Bettini, Padova, p. 56. — H. Rahtgens, S. Donato, p. 65. — B. Schultz, Die Kirchenbauten, figs. 43—45. — A. Colasanti, L'art, pl. 82. — L. Brehier, Sculpture, pl. VIII, No. 2. — W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin 1930, 2. ed., pp. 36—45, to mention only a few of the more important examples.

has left no traces in the churches built near Venice in the first half of the 11th century[149], the quality of most of the pieces is far below that of the San Marco ornament we have investigated, and the subject matter is frequently misunderstood. We may therefore assume that the pieces were carved in dependence upon the San Marco style of the late 11th century, probably in the 12th and 13th centuries. Their further investigation would be of primarily local interest and would require a thorough study of Venetian architecture of the High Middle Ages.

Motifs used for the 11th century San Marco carving were also imitated by 13th century sculptors in San Marco itself. Some of the animals and vines on the carved frame of the portal leading from the south arm to the Tesoro and on the underside of the inner arch of the central portal of the west facade, for instance, remind of 11th century motifs[150]. However, their style is immediately distinguishable from that of their prototypes: the motifs seem to have been imitated out of an almost playful, archaistic, interest rather than out of a direct stylistic continuity.

(To be continued in the following issue.)

149) All of the pieces in the Cathedral of Torcello, rebuilt in 1008, are reused; the Cathedral of Aquileia was rebuilt ca. 1020—1031; the abbey church of San Nicolo di Lido was built immediately before the reconstruction of San Marco.

150) O. Demus, The Church, figs. 24, 68—71.

MICHAIL ALPATOW / MOSKAU

DIE „APOKALYPSE" DES MOSKAUER KREMLS UND DAS ANTIKE ERBE IN DER EUROPÄISCHEN KUNST

Mit sieben Tafeln

Es wäre falsch, anzunehmen, daß die „Apokalypse"-Ikone in der Uspenski-Kathedrale des Moskauer Kremls den Kunsthistorikern bis jetzt unbekannt war. Sie wurde bereits in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution von späteren Übermalungen freigelegt und damals als Werk der Schule Dionisios' der Geschichte der russischen Kunst einverleibt. Details der Ikone wurden mehrfach in Publikationen zur Geschichte der altrussischen Kunst reproduziert, letztmals im UNESCO-Band „Russische Ikonen"[1]). Gut tausend Besucher ziehen täglich an diesem Kunstdenkmal vorbei, und trotzdem hat sich bis zum heutigen Tage noch niemand ernsthaft mit dem hervorragenden Werk befaßt. Alles, was diesbezüglich in der Literatur zur Geschichte der altrussischen Kunst geschrieben wurde, läuft auf allgemein gehaltene Bemerkungen über die Ikone im ganzen und einzelne ihrer Figuren hinaus. In den sehr zahlreichen Publikationen über russische Ikonen, die während der letzten Jahre im Westen erschienen sind, wird dieses Meisterwerk altrussischer Malerei nicht einmal erwähnt.

Die Detailaufnahmen der Kreml-Ikone, die der Verfasser vor einigen Jahren erhielt, bestärkten ihn in der Überzeugung, daß das vorliegende Werk eine profunde und vielseitige Analyse wert wäre. Die Ikone stellt zunächst einmal schon in ikonographischer Beziehung ein Kunstdenkmal von einmaliger Bedeutung dar. Es wurde bislang allgemein angenommen, daß es im 15. Jahrhundert einzig Albert Dürer in seinen berühmten Holzschnitten gelang, eine originelle Darlegung und Deutung der Offenbarung des Johannes zu geben[2]). Bekanntlich wurden seine Holzschnitte für viele Künstler zum Vorbild: im Westen wie auch im Osten Europas, u. a. in Byzanz und in Rußland[3]). Heute dürfen wir behaupten, daß Dürers Zeit-

---

1) P. Muratov, La pittura antica russa, Roma-Praha 1925, S. 45, 46, 47. — M. Alpatov, Allgemeine Kunstgeschichte III, Moskau-Leningrad 1955, S. 245 (russisch). — N. Mneva in „Kunstdenkmäler des Moskauer Kreml", Moskau 1956, S. 39. — V. Lazarev in „Geschichte der russischen Kunst" III, 1955, S. 527 (russisch, auch in deutscher Ausgabe).

2) Eine tiefgehende geistesgeschichtliche Würdigung bei M. Dvořak, Dürers Apocalypse, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Leipzig 1924.

3) L. Heydenreich, Die Apokalypsen-Zyklen im Athosgebiet und ihre Beziehung zur deutschen Bibel der Reformationszeit, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939) 1—40.

genosse, der Kreml-Meister, wie wir den Schöpfer der Ikone in der Uspenski-Kathedrale nennen wollen, eine durchaus originelle, von der mittelalterlichen ikonographischen Tradition und von Dürer unabhängige Behandlung des Offenbarungstextes zeigt.

Das Werk des Kreml-Meisters ist mit der russischen Kulturgeschichte eng verbunden. In die Jahre seiner Entstehung, Ende des 15. Jahrhunderts, fällt die größte Verbreitung des Freidenkertums (der sogenannten Ketzerei der Judaisierenden) in Nowgorod und Moskau[4]). Wir besitzen keinerlei Hinweise darauf, daß der Kreml-Meister ein Parteigänger dieser Sekte war. Das der Ikone zugrundeliegende Konzept allerdings zeigt manchen Berührungspunkt mit den Ansichten der Nowgoroder Freidenker, vor allem eine zu jener Zeit seltene geistige Selbständigkeit und Souveränität bei der Deutung der Heiligen Schrift. Ähnlich den Humanisten übergeht der Kreml-Meister fast alle jene Stellen, die verstandesmäßig unerklärbar sind. Nicht als hilfloses, ärgsten Prüfungen geweihtes, armseliges Geschöpf sieht er den Menschen, sondern als Mittelpunkt der Schöpfung, als Wesen, welches Glück verdient und die Fähigkeit besitzt, seine Geschicke selbst zu lenken.

Als Kunstwerk konnte die Ikone nur in der besonderen künstlerischen Atmosphäre entstehen, die damals in Moskau herrschte, als am dortigen Hofe eine Vielzahl italienischer Künstler, vorwiegend Baumeister, arbeiteten; direkte „Italianismen" haben keine entscheidende Bedeutung. Der Kreml-Meister war ein Zeitgenosse des hervorragenden russischen Malers Dionisios, folgt aber mehr den Traditionen Andrej Rubljows, der am Anfang des 15. Jh.s lebte.

Der Verfasser hat der Ikonographie und der Stilistik dieses Meisterwerks der altrussischen Malerei umfassende Studien gewidmet, deren Ergebnis demnächst in der Sowjetunion und in Italien erscheinen sollen. Im April 1962 hatte der Verfasser Gelegenheit, an der Wiener Universität einen Vortrag über die Ikone zu halten. Vorliegender Aufsatz will lediglich eine Einzelfrage behandeln, nämlich das Problem des antiken Erbes im Schaffen des Kreml-Meisters, so wie es sich bei näherer Betrachtung der „Apokalypse" stellt. Die Bedeutung dieses Problems erstreckt sich sowohl auf die Geschichte der byzantinischen Kunst, wie auch auf die Geschichte der westeuropäischen Renaissance. Aus der Vielzahl der einzelnen Szenen und Figuren der Ikone wurden nur wenige als Beispiel gewählt; sie sollen eine bestmögliche Vorstellung von der Beziehung des Kreml-Meisters zur Antike vermitteln.

Zunächst ist hier die Figur des Weibes zu erwähnen, dem zwei Flügel gegeben wurden, daß es dem Drachen in die Wüste entfliehe (Apok. XII 14) (Abb. 1). Vorbilder für die Figur des fliegenden Weibes finden wir in der byzantinischen Malerei in den fliegenden Engeln der „Himmelfahrt" oder der „Koimesis", welche

---

[4]) A. Klibanov, Die Reformationsbewegungen in Rußland im 14. bis zur ersten Hälfte des 16. Jh.s, Moskau 1960 (russisch).

ihrerseits auf die beflügelten Genien der spätantiken Sarkophage zurückgehen[5]). Es genügt allerdings, die Figur des Weibes in der „Apokalypse" mit den Engeln der „Koimesis" in den Mosaiken von Daphni (Abb. 2), diesem eindeutig antikisierenden Denkmal der byzantinischen Malerei des 11. Jahrhunderts, zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß der Kreml-Meister noch mehr dem klassischen Geschmack zugeneigt ist. Der fliegende Engel auf dem byzantinischen Mosaik ist mit unverhältnismäßig großen Flügeln ausgestattet, sein Körper ist geknickt, die Beine nach rückwärts gebogen, der Gesamteindruck ist der einer vom Himmel fallenden, nicht der einer schwebenden Figur. Wenngleich diese Figur auch nicht zum ornamentalen Schnörkel wurde — Abschluß der figurenreichen Komposition und Gegenstück zur Figur auf der anderen Seite der kompositionellen Zentralachse — so fehlt ihr doch die der fliegenden Frau auf der Kreml-Ikone eigene organische Ganzheit. An der Figur des Engels von Daphni fällt vor allem die Körperlichkeit, die hellenistische Sinnlichkeit und gleichzeitig die Unterordnung unter das ornamentale Schema auf. Verwandtes beobachten wir in den Miniaturen des Pariser Psalters (Abb. 17). Selbst die „klassischesten" unter den byzantinischen Figuren weisen diese Merkmale als charakteristisch auf: gedrungene Proportionen, große Köpfe (Abb. 8, 15).

Eindrucksvoll ist vor allem die edle Majestät und die natürliche Schönheit des fliegenden Weibes auf der Kreml-Ikone. Die gewichtige, beinahe schwere Figur scheint in der Luft zu schweben, langsam zieht sie an unseren Augen vorbei. Ein klares Ebenmaß der Proportionen, ganz im Geiste klassischer Kunst, obwohl der Kopf im Vergleich zum Körper eher klein ist. Die Falten des weiten Gewandes nicht zerstückelt, nicht unruhig; wie in der griechischen Klassik läßt sich darunter der Körper erkennen, die Gesamtsilhouette wird durch die Falten nicht zerrissen. Der Eindruck ist ein sehr plastischer. Man könnte meinen, daß hier mit Mitteln der Malerei der Reiz des griechischen Marmors wiedergegeben wird. Majestät und Ruhe dieser Figur sind umso bemerkenswerter, als es sich um die Figur einer Fliehenden handelt.

Wenn man sich ins Gedächtnis ruft, daß die Figur um 1500 entstand, als man weder in Rußland noch auch im Westen etwas von den Parthenon-Skulpturen wußte, so kann man sich nur darüber wundern, wie genau es dem Meister vom Kreml gelang, den Charakter der griechischen Klassik zu erfassen. Dabei müssen wir hervorheben, daß es sich keineswegs um die Nachahmung eines bestimmten antiken Denkmals oder Motivs handelt. Wir werden in der griechischen Klassik kein direktes Vorbild für die fliegende und beflügelte Frauenfigur finden. Es wurde hier mit hellsichtigem Blick der Geist der Kunst eines Phidias, Alkamenes und anderer Großen des ausgehenden 5. Jahrhunderts eingefangen.

Auch die Darstellung der babylonischen Hure in der Kreml-„Apokalypse" (Apok. XVII 1—18) (Abb. 3) zeigt deutliche Spuren der klassischen Neigung ihres

---

[5]) K. Felis, Die Niken und die Engel in der Kunst, *Römische Quartalschrift* 1911, S. 3.

Meisters. Bei Dürer ist die babylonische Hure eine venezianische Kurtisane, elegant, graziös: Dürer hat sie direkt nach der Natur in sein Album gezeichnet. Sie thront im Amazonensitz auf einem furchterregenden Ungeheuer, dessen Abscheulichkeit wie bei Tierzeichnungen nach der Natur mit äußerster Präzision wiedergegeben ist. Beim italienischen Meister des 14. Jahrhunderts (Abb. 5) gleicht die babylonische Hure den paduanischen Allegorien der Tugenden und Laster von Giotto. Die plumpe Figur hockt schwerfällig auf dem grausigen Tier, dessen sorgfältigst durchgezeichneten sieben Schlangenhäupter noch dadurch betont abstoßend wirken, daß sie organisch nicht mit dem Körper verbunden sind[6]). Man könnte sagen, Dürer suche die Lösung im Genre, während beim italienischen Meister abstrakte Didaktik überwiegt.

Die babylonische Hure der Kreml-Ikone ist eine symbolische Gestalt. Die ineinander verschmelzenden zwei Silhouetten erinnern gleichermaßen an die Gestalt der Europa auf dem Stier wie auch an die in der hellenistischen Kunst besonders beliebte Gestalt der Nereide auf dem Seelöwen[7]). Ähnliche Darstellungen finden sich auch auf frühbyzantinischen antikisierenden Schalen (Abb. 4). Es ist kein Zufall, daß die sieben Häupter des Tieres auf der Kreml-Ikone ineinander verschmelzen und das Tier trotz seiner vielen klar gezeichneten Hörner als Ganzes weder abstoßend noch furchterregend wirkt. Dazu kommt, daß die Wirkung der grauenhaften Attribute durch die Umrisse des Strauches hinter dem Rücken der Frau neutralisiert wird; die Aufmerksamkeit wird dadurch vom Haupt des Tieres abgelenkt.

Der Darstellung der babylonischen Hure in der Kreml-Ikone fehlt jegliche abstrakt belehrende Note. Es ist dies eine hochpoetische mythologische Gestalt, die verkörperte Einheit von Mensch und Natur, von Frau und Tier. Der Kreml-Meister ignoriert die mahnend-abstoßende Aussage, die mit der Gestalt der babylonischen Hure bezweckt wird. Seine Art der Gestaltung nähert sich den spielerischen, das Auge erfreuenden, antiken Grotesken oder auch den heraldischen Wappenzeichen des Mittelalters.

Dramatischer ist die Szene mit den Babylons Untergang verkündenden Engeln (Apok. XVIII 1—2) und dem ihnen zugewandten Hades im Gefolge des Reiters auf dem fahlen Pferd (Apok. VI 8) (Abb. 6). Diese Darstellung steht in der Geschichte der Illustrationen zur Offenbarung ohne Beispiel da. Die Gegenüberstellung der Vertreter beider entgegengesetzter Sphären — welch ungeheure und kühne Phantasie kommt darin zum Ausdruck! Ganz offensichtlich hat der Meister diese Szene selbst erfunden[8]).

Der Zusammenstoß der Engel mit den düsteren Mächten der Hölle, wie der Sieg des Erzengels Michael über den Teufel, ist ein bekanntes und verbreitetes Thema

[6]) F. Valcanover, Galleria dell'Academia di Venezia, Novara 1955, S. 9.
[7]) H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1959.
[8]) Über die Gestalt des Hades in den Apocalypseszenen in Reims: H. R. Willoughby, The Elisabeth Day — McCormick Apocylapse, Chicago 1939, I, S. 287.

der mittelalterlichen Kunst[9]). Die Kreml-Ikone gestaltet den sittlichen Sieg der Engel über den personifizierten Hades. Wir sehen einen stummen Dialog, einen Dialog, der aus der Gegenüberstellung grundverschiedener Charaktere entsteht. Darin unterscheidet sich der Kreml-Meister sehr wesentlich von den italienischen Meistern, die bereits vor Alberti und Leonardo ein Gespräch gewöhnlich mittels Gesten und Mimik wiedergaben. Eine gewisse Analogie zur Kreml-Ikone könnte man lediglich in der antiken Vasenmalerei finden, z. B. in den weißgrundigen Lekythen, wo Figuren von Lebenden häufig denen von Verstorbenen gegenübergestellt werden (Abb. 7). Oft genügt es dem griechischen Meister, die ausgestreckte Hand der Herrin zu betonen — und schon gewinnt ihr ruhiger Blick etwas Gebietendes, schon entsteht vor unseren Augen ein Gespräch mit ihrer Dienerin, das trotz der knappen Ausdrucksformen lebendig wirkt. Bei der Nachahmung klassischer Vorlagen vermieden die byzantinischen Meister eine derartige Knappheit des Ausdrucks (Abb. 8). Der Meister des Kremls hingegen baut seine Szene auf der Gegenüberstellung krasser Polaritäten auf: Gut und Böse, Leben und Tod, Licht und Dunkel, weibliche Grazie und männliche Kraft, Niedrigkeit und Hochgesinntes, Verhülltsein und Nacktheit.

Was nun die schlanken Engel mit den Schriftrollen anlagt, so können Vorlagen dafür in der byzantinischen Malerei gefunden werden[10]). Die Figur des Hades aber ist durchaus originell. Auf der Miniatur des Chludow-Psalters gleicht der Hades einem antiken Silen, der, dick und kahlköpfig, eindeutig komische Züge trägt. Der Hades auf der Ikone in der Uspenski-Kathedrale wirkt, obwohl ein „schwarzer Mann", weder abstoßend noch lächerlich. Es ist eine majestätische, schlanke Figur, in der Tat nicht unähnlich dem sogenannten „Schattenzeus", dem Sohne Kronos' und Gatten der Persephone[11]). Kennzeichnend für die Hades-Figur ist die Harmonie ihrer Proportionen. Die Parallele zu Dürers Proportions-Zeichnungen liegt auf der Hand[12]). Dennoch finden wir in der Figur des Kreml-Meisters keine Spur von mathematischer Berechnung, keine scharfe Gliederung der Teile; ihre Umrisse sind fließend, sanft und geschmeidig, sie wirkt als Ganzes kompakter, wächst gleichsam vor unseren Augen und scheint, nach oben hin verkürzt, von besonderer Leichtigkeit zu sein. Es gibt in der früheren Kunstgeschichte kein direkt entsprechendes Vorbild für diese Figur, ihrem Charakter nach ist sie wohl am ehesten der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts verwandt. Es ist, als bewundere der Künstler das schwarze Geschöpf: der moralische Kontrast zwischen zwei Gestalten ist im Begriff, einen ästhetischen Wert zu bekommen.

Der majestätisch-erhabenen Verkörperung der Unterwelt steht die Darstellung seines Beschützers, des Teufels, gegenüber: der Kreml-Meister greift hier zu ironisch-sa-

[9]) E. Castelli, Il demoniaco nell'arte, Milano 1952, Taf. 101—103.
[10]) Zum Beispiel der Prophet Isaias in den Mosaiken von Daphni: V. Lazarev, Geschichte der byzantinischen Malerei, Moskau 1947, II, Taf. 167.
[11]) H. Hunger, Lexikon, S. 124.
[12]) W. Waetzold, Dürer, Königsberg 1943, Taf. 196.

tirischen Mitteln des Ausdrucks. Mit unverhülltem Humor gibt der Meister dem Teufel ein Weib bei, das er auch nicht vergißt, mit Elementen weiblicher Grazie zu versehen. Beide Figuren sind mit den Körpern nach einer Seite, mit den Köpfen nach der entgegengesetzten gewandt, das seltsame Paar wirkt dadurch auf besonders lustige Weise zappelig und verspielt. Der Künstler versucht erst gar nicht, dem Beschauer Angst einzuflößen, es ist vielmehr seine Absicht, ihn zu belustigen. Wir werden weder in der byzantinischen, noch in der westlichen Ikonographie eine auch nur annähernd passende Analogie zu diesen Teufeln finden. Am ehesten erinnern diese Gestalten an die schwarzfigurige Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts, an die mit trunkenen Mänaden dahingaloppierenden Silene (Abb. 11). Zuweilen finden sich in byzantinischen Miniaturen silhouettenhafte Darstellungen, die gewisse Reminiszenzen an griechischen Vasenmalereien erraten lassen (Abb. 10), doch fehlt es ihnen an der Leichtigkeit und der Eleganz der antiken Vorlagen. In der Arbeit des Kreml-Meisters fanden hingegen gerade diese Besonderheiten ihren Ausdruck.

Dürers Darstellung des Johannes, der das Buch verschlingt (Apok. X 1—2), ist allgemein bekannt. Dürer folgt getreu dem Text der Offenbarung, sein Engel ist durch ein gespensterhaftes Äußeres dazu angetan, Furcht zu erregen, sein Körper ist in Wolken gehüllt, die Füße sind schwere Säulen. Johannes versucht tatsächlich, das Buch zu verschlingen: die Szene gewinnt dadurch den Charakter krankhafter Halluzinationen. Der Meister des Kremls deutet den Text symbolisch (Abb. 12) — dem Greis erscheint ein schlanker Engel, dem Menschen offenbart sich auf wundersame Weise himmlische Schönheit. Der wohlgestaltete, mädchenhaft graziöse Engel ist in einen runden Glorienschein gefaßt. Johannes strebt der wunderbaren Erscheinung zu. Die Bewegung liegt im Gegensatz zwischen der einen harmonisch in den Kreis gefaßten Figur und der zweiten, die Eintritt in den Kreis erheischt. Genau entsprechende Vorlagen für die beiden Figuren sind nicht festzustellen, eine entfernte Ähnlichkeit mit dieser Situation finden wir in einer byzantinischen Schale mit der graziösen, beinahe schwebenden Figur einer Mänade neben der Figur eines greisenhaft plumpen Silens (Abb. 13). Natürlich darf diese Schale nicht als unmittelbares Vorbild für die Kreml-Ikone angesehen werden; es kann sich lediglich um eine Strukturverwandtschaft handeln. Obwohl diese Gemeinsamkeit schwerer zu erfassen ist als die Verwandtschaft zwischen Prototypen und ihren unmittelbaren Nachahmungen, so gewinnt sie doch an Bedeutung, wenn wir das künstlerische Schaffen in seinem Wesen erkennen wollen. Im Vergleich zur frühbyzantinischen Schale erscheint die Darstellung auf der altrussischen Ikone durchgeistigter, leichter, eleganter, in der Art etwa der Zeichnungen Botticellis zur „Göttlichen Komödie“.

Zu den reizvollsten Figuren der Kreml-Ikone gehören gewiß die vier Engel an den vier Ecken der Erde (Apok. VII 1) (Abb. 14). In diesen, die Winde abhaltenden Gestalten gelang dem Künstler der vollkommene Ausdruck seiner tiefsten Ideale. Die mittelalterliche allegorische Darstellung von Flüssen, Städten, Meeren und Winden bewahrte durch Jahrhunderte hindurch die antike Tra-

dition[13]). Selbst zur Zeit des byzantinischen Hieratismus liegt über den Allegorien ein Hauch von antiker Schönheit und Sinnlichkeit. Die Künstler vergaßen, so scheint es, die Gebote des kirchlichen Asketismus, waren ganz Bewunderung für die Schönheit des entblößten Körpers. Die Mehrzahl tat es scheu, unsicher, die alten Muster oft bis zur Unkenntlichkeit entstellend. Bei der Darstellung der Winde beschränkten sich die byzantinischen und russischen Meister auf Halbfiguren, während die Winde im Westen als Köpfe mit aufgeblasenen Wangen gezeichnet wurden[14]).

In der Kreml-Ikone werden zwei beflügelte Wesen einander gegenübergestellt: ein schlanker Engel im langen Chiton mit nach rückwärts leicht geneigtem Haupt und in die Ferne gewandtem Blick und ein entblößter Jüngling, einem verspielten, sorglosen Amor gleich. Grazie und Keuschheit in der Gestalt des Engels, Schönheit und Ungezwungenheit der Bewegung in der Figur des Windes. Die Figuren sind Symbole zweier Welten: der christlichen Frömmigkeit und der heidnischen Schönheit. Die Engel der Kreml-Ikone sind mehr als nur Beschützer des Propheten, sie nehmen auch ihre jüngeren Brüder, die antiken Genien, unter ihre Obhut.

Der Prototyp des fliegenden Windes ist auf antiken Vasen und Reliefs zu finden. Möglich, daß Botticelli seinen Zephyr der „Geburt der Venus“ aus dieser Quelle übernommen hat. Die Gestalt des Windes in der Kreml-Ikone erinnert in ihrer Gesamtsilhouette erstaunlich an die Figur des laufenden Knaben auf dem Fresko Antonio Pollaiuolos in der Villa La Gallina bei Florenz (Abb. 16).

Die Ähnlichkeit läßt sich durch gemeinsame Quellen des italienischen und des russischen Meisters erklären. Bekanntlich hat sich Antonio Pollaiuolo an antike Keramik angelehnt[15]). Dem Kreml-Meister war sie wahrscheinlich unbekannt: er erriet ihre Züge auf dem Umweg über byzantinische Abwandlungen. Bemerkenswert ist, wie genau es der Kreml-Meister, ähnlich seinem italienischen Kollegen, verstand, die klassischen Proportionen der Figur, ihre Geschmeidigkeit, Bewegung, Leichtigkeit und ihren einmaligen Zauber wiederzugeben. Wenngleich im bogenschießenden Amor aus der byzantinischen Miniatur in der venezianischen Handschrift des Oppian (Abb. 15) wie auch in den Putti auf den Elfenbeinkästchen das antike Original erkennbar ist, wirken diese doch recht unfrei in der Ausführung und schwerfällig in den Proportionen. Indessen ist die Figur des Windes in der Kreml-Ikone keine Kopie, keine Nachahmung, keine Reminiszenz, sondern eine echte künstlerische Schöpfung. Sie ist sicher, leicht und fein gemalt und führt uns deutlich

13) E. Redin, Die antiken Götter in Bildhandschriften der Werke von Kosmas Indikopleustos, Zapiski klassitscheskogo otdelenia russkogo archeologitscheskogo obschestwa, 1901, S. 34. — A. Seznac, Les survivances des dieux antiques, *Studies of the Warburg Institute* XI, 1946.

14) Über die Darstellung der Winde: A. Piper, Mythologie der christlichen Kunst, Leipzig 1880, I, S. 453. — R. v. Marle, Iconographie de l'art profane, La Haye 1932, II, p. 294. — H. R. Willoughby, a. a. O., S. 302. — R. Muther, Die deutsche Buchillustration, München 1884, II, S. 35.

15) J. Shapley, Pollaiuolo and the ceramic, *Art Bulletin* II (1919) 78 (dem Verfasser nicht zugänglich).

vor Augen, wozu der altrussische Meister noch fähig gewesen wäre, wenn man ihn nicht gezwungen hätte, die Zeichnung des nackten Körpers lediglich auf die Darstellung antiker Allegorien zu beschränken.

Die Offenbarungs-Ikone ist nicht nur in ikonographischer Hinsicht von großem Wert. Wie Rubljows „Dreifaltigkeit" gehört sie zu den Meisterwerken altrussischer Malerei und läßt die Frage des antiken Erbes in der Kunst des 15. Jahrhunderts in neuem Lichte erscheinen.

Vor hundert Jahren bereits begannen sich Kunsthistoriker für das antike Erbe in der byzantinischen und auch in der russischen Kunst zu interessieren. Fjodor Busslajew, der Begründer der russischen kunsthistorischen Schule, wurde auf die Vielzahl antiker Allegorien und Personifikationen in der altrussischen Malerei aufmerksam. Er entdeckte auch die tiefe Verwandtschaft des künstlerischen Denkens und der künstlerischen Symbolik in der antiken, byzantinischen und altrussischen Kunst[16].

Nikodim Kondakow, der im Ausland bekannter ist als sein Lehrer Busslajew, verfolgte das Schicksal der Antike in der byzantinischen Miniaturmalerei[17]. Dmitri Ainalow erforschte die hellenistischen Wurzeln der frühbyzantinischen Kunst[18]. Bei der Betrachtung der byzantinischen Malerei folgte Kondakow vornehmlich den Kriterien der klassischen Ästhetik. Kunstdenkmäler, die jenen Kriterien entsprachen, wurden von Kondakow bejaht, Abweichungen davon negativ beurteilt. Für einen modernen Menschen, in dessen Augen die seinerzeit unanfechtbare klassische Doktrin an Bedeutung verloren hat, ist eine derartige Haltung nicht mehr annehmbar[19]. In der byzantinischen „Sonderklassik" sehen wir heute nicht mehr allein eine „barbarische Verunstaltung" der klassischen Vorbilder, sondern auch eigenständige Werte, wie z. B. geistige Ausdruckskraft oder den Zauber des Irrationalen u. a. m.

Nun ist aber die Erforschung der antiken Tradition, die sich als roter Faden durch die byzantinische Kunst zieht, auf jener Stufe steckengeblieben, die sie vor fünfzig Jahren erreicht hatte. Es stimmt zwar, daß L. Matzulewitsch die byzantinischen Silberschalen als Denkmäler des frühbyzantinischen Klassizismus studierte[20] und K. Weitzmann antike Motive in byzantinischen Elfenbeinreliefs und

[16] M. Alpatov, Th. Busslajev und die russische Kunstwissenschaft, *Iskusstwo*, August 1961, S. 61 (russisch).

[17] N. Kondakov, Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach den Miniaturen der griechischen Handschriften, Odessa 1876. — V. Lazarev, N. Kondakov, Moskau 1925 (russisch).

[18] D. Ainalov, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst, Petersburg 1900 (russisch, eine englische Ausgabe ist in den USA neulich erschienen).

[19] Gegen das Suchen von antiken Reminiszenzen in der byzantinischen Kunst wendet sich G. Duthuit, Byzance et l'art du XIIs., Paris 1926, S. 30.

[20] L. Matzulewitsch, Die byzantinische Antike, Berlin 1929.

Miniaturen erkundete[21] — das Problem des antiken Erbes in Byzanz, die Frage nach der unterschiedlichen Bedeutung dieses Erbes für einzelne Kunstperioden und für verschiedene Schulen bleibt jedoch noch ungenügend erforscht. In allgemeinen Werken zur Geschichte der byzantinischen Malerei figuriert stets die Antithese zwischen hellenischem Erbe und orientalischen Traditionen als den beiden Hauptquellen der byzantinischen Kunst. Byzanz wird nachdrücklich als „Hüterin" des antiken Erbes anerkannt, jedoch über die Wandlung, die schöpferische Umgestaltung dieses Erbes herrscht bis zum heutigen Tage noch immer keine Klarheit. Spuren des antiken Erbes werden sowohl in der Verwandtschaft der Ikonen mit Bildnissen, wie auch in der Architekturlandschaft und in den pastoralen Motiven nachgewiesen. In den malerischen Darstellungsmitteln werden antike Reminiszenzen festgestellt, und darüber hinaus lassen sich in der Entwicklung der byzantinischen Kunst im 6. Jahrhundert, zur Zeit des Bildersturms, im 10. Jahrhundert und unter den Paläologen (zu jener Zeit auch in den sich an Byzanz anlehnenden serbischen Fresken) Versuche zur Annäherung an die Antike feststellen. Öfter allerdings wird der konservative, retrospektive Charakter des byzantinischen Klassizismus betont[22]. Jedwede Abweichung davon wird als Ausbruch des „Barbarentums"[23] verurteilt, dabei werden zwei wesentliche Momente außer acht gelassen: die Betrachtung der Antike als Problem in seiner geschichtlichen Entwicklung und die ästhetische Bewertung einzelner Versuche zur Wiedergeburt des klassischen Altertums. Will man jedoch den Klassizismus der Kreml-Ikone darlegen, so muß man sich vorerst mit diesen Momenten auseinandersetzen. Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes können die aufgeworfenen Probleme leider nur ganz kurz erläutert werden.

Wenn wir vom antiken Erbe in der byzantinischen Kunst sprechen, müssen wir zunächst seine verschiedenen Formen scharf gegeneinander abgrenzen. Die Kunst des oströmischen Reiches wurzelt in der Antike. Dies ist, was schon D. Ainalow die „hellenistischen Grundpfeiler" der byzantinischen Kunst nannte. In einer Reihe von Denkmälern des 5. bzw. 6. Jahrhunderts und späterer Zeiten kann einer organischen Fortsetzung der antiken, vornehmlich hellenistischen Tradition nachgespürt werden; dies betrifft das Bodenmosaik des Großen Palastes, die ältesten Mosaiken der Sophienkirche in Nikaia, die Wandmalerei in Castel Seprio und einige andere Denkmäler der Ikonen- und Miniaturenmalerei. In einzelnen Fällen läßt sich kaum ein klarer Trennungsstrich zwischen antiker und byzantinischer Kunst ziehen.

Anders geartet sind die Erscheinungen späterer Perioden, als die entwickelte byzantinische Kunst Versuche unternimmt, zum antiken Erbe zurückzukehren, dieses neu erstehen zu lassen. Im 10. bzw. 11. Jahrhundert sind die Byzantiner emsig bemüht,

[21] K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951. — K. Weitzmann, Das klassische Erbe in der Kunst Konstaninopels, *Alte und Neue Kunst* II (1954) 41—59.

[22] V. Lazarev, Geschichte der byzantinischen Malerei, I, S. 75 über den Klassizismus des 10. Jh.s als „reaktionäre Erscheinung".

[23] V. Lazarev, a. a. O., I, S. 288, über die „Barbarisierung der Zeichnung" im Pariser Psalter.

alte Miniaturen zu kopieren; die Früchte dieser Leidenschaft sehen wir im Pariser Psalter (Gr. 139), in der Pariser Handschrift des Nikander (Suppl. gr. 247) usw. Auch in der Monumentalmalerei sind sie zu finden, so in den Mosaiken von Daphni. Die Byzantiner übernahmen von der Antike Einzelheiten des Kolorits, kompositionelle Motive, Figurentypen, Gewandfalten u. dgl. Durch derlei „Zitate" sollten die traditionellen ikonographischen Typen der sakralen Kunst ausgeschmückt und belebt werden[24].

Und schließlich das dritte Moment: die unablässigen Versuche zur Wiedergeburt der Klassik als Kunstrichtung. Dieser Erscheinung begegnen wir zum Teil schon im 11. und 12. Jahrhundert, vor allem aber im 13. und 14. Jahrhundert unter der Herrschaft der Paläologen. Die Entwicklung in der Malerei jener Zeit wurde durch die Wiedergeburt des griechischen Geschmacks im byzantinischen Schrifttum bestärkt. Das Zurückgreifen auf die Antike festigte das Nationalbewußtsein der Byzantiner und entfachte ihre geistigen Kräfte im erfolglosen Kampf gegen die „Barbaren"[25]. Die Begeisterung der Byzantiner für Hellas entspringt ähnlichen patriotischen Gefühlen wie später die Begeisterung der Italiener für das alte Rom.

Sobald wir nun darangehen, die verschiedenen Typen des Klassizismus in Byzanz gegeneinander abzugrenzen, müssen wir auch danach forschen, welche Epoche der Antike eine besondere Anziehungskraft auf die Byzantiner ausübte. Oft wird das antike Erbe von Byzanz zur Gänze auf den Hellenismus zurückgeführt. Die spätantike Kunst war auch, in der Tat, den Byzantinern leicht zugänglich; daher sind die Spuren ihres Einflusses auch am deutlichsten erkennbar. Selbst in Spätwerken, wie den Elfenbeinreliefs der „Vierzig Märtyrer", ließe sich die intensive Pathetik der Körper als eigenartige Laokoon-Paraphrase deuten[26]. In den Mosaiken der Kahrie Djami bemerken wir Anklänge an die hellenistische Architekturlandschaft, wie wir sie aus Wandmalereien von Pompeji kennen. Doch die Bewunderung der Byzantiner galt nicht nur dem Pathos des Hellenismus, sondern auch dem Ethos der griechischen Klassik. Die Reliefs auf den älteren Silberschalen erinnern in der Silhouettenhaftigkeit ihrer Formen weniger an die alexandrinischen Reliefbilder als an die Vasenmalerei und die Toreutik des 5. Jahrhunderts (Abb. 13). In Elfenbeinarbeiten finden wir Variationen klassischer Motive, wie z. B. die Opferung der Iphigenie, die auf die Malerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehen (Abb. 8)[27]. Betrachten wir byzantinische Elfenbeinarbeiten

[24] A. Heisenberg, Das Problem der Renaissance in Byzanz, *Historische Zeitschrift* (1926) 403–407, über das Verhältnis von Prokopios zu Thukydides.

[25] L. Bréhier, La renovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées, Mélanges Ch. Diehl, Paris 1930, II, S. 2.

[26] D. Talbot Rice – M. Hirmer, Arte di Bisanzio, Firenze 1959, S. 116 – 117. – A. Bank, Byzantinische Kunst in der Eremitage, Leningrad 1960, S. 77–78.

[27] K. Weitzmann, Euripides Scenes in Byzantine Art, *Hesperia* 17 (1949) 117 (dem Verfasser nicht zugänglich).

von der Art des Harbaville-Triptychons im Louvre oder auch ein Werk wie die Mosaiken von Daphni, so können wir in der ruhigen Haltung der Figuren und in der plastischen Ausarbeitung der Form und der Gewandfalten Züge des in Byzanz hochgeschätzten Attizismus, d. h. der Klassik des 5. Jahrhunderts, erkennen. Aus diesem Grunde also ginge man fehl, alle Versuche der Byzantiner zur Wiederherstellung des antiken Erbes ausschließlich auf den Einfluß des Hellenismus zurückführen zu wollen.

Keineswegs darf man sich bei der Einschätzung des antiken Erbes und seiner Bedeutung für Byzanz lediglich auf die sakrale Malerei beschränken; niemals dürfen wir vergessen, daß in Byzanz auch noch eine weltliche Kunst existierte, von der allerdings beinahe gar nichts erhalten geblieben ist. Typisch für Byzanz ist weiter die streng überwachte Hierarchie der Gattungen; die monumentale, kirchlich streng dogmatische Kunst wird der „niedrigen", mehr dekorativen, vom Einfluß der Kirche fernen, angewandten Kunst gegenübergestellt. Zwischen den Ehrfurcht und Frömmigkeit ausstrahlenden Ikonen und den Schnitzereien auf Elfenbeinkästchen ist derselbe Unterschied wie zwischen der leidenschaftlichen religiösen Dichtung eines Romanos und den scherzhaften weltlichen Epigrammen eines Paulos Silentiarios: im ersten Fall überwiegt rauhe Strenge und das Geistige, im zweiten ungezügelte Sinnlichkeit und Ausgelassenheit. Diese Zwiespältigkeit kennzeichnet die byzantinische Kunst als Ganzes. Die antiken Motive, Ausdruck des Schönen, der sinnlichen Welt, übten größte Anziehungskraft aus, wurden aber gleichzeitig als Lossagung vom Übersinnlichen, als verführerisch, sündhaft und heidnisch verworfen. In den Reliefs der Elfenbeinkästchen (Abb. 7) wird die Erhabenheit der Klassik zur Rolle rein dekorativer Motive herabgewürdigt und dadurch ihrer wahren Bedeutung beraubt. Hierin liegt der grundsätzliche Unterschied zwischen dem Klassizismus der Byzantiner und den Versuchen zur Wiedergeburt der Klassik, wie sie in Italien und im alten Rußland unternommen wurden.

Doch selbst die Hierarchie der Gattungen konnte nicht verhindern, daß antike Motive auch in die kirchliche Kunst von Byzanz eindrangen. In der Moskauer Verkündigungs-Ikone aus dem 15. Jahrhundert spielt sich diese Szene aus der heiligen Schrift vor einer rein pompejanischen Architektur ab (Abb. 18). Die Stimmung dieser spätbyzantinischen Ikone erinnert an die Szenen aus dem Leben Davids in dem viel älteren Pariser Psalter (Abb. 17). An Stelle der Allegorien des Echos und der Melodie sehen wir eine hübsche Magd, die sich neckisch hinter einer Säule versteckt. Genau betrachtet zeigt sich diese Ikone erdgebundener als die „Verkündigungen" von Fra Angelico oder Fra Filippo Lippi. Die Bedeutung der Nachricht, welche der Abgesandte des Himmels der gottesfürchtigen Jungfrau zu überbringen hat, steht hinter dem plastischen Reiz der drei weiblichen Figuren zurück.

Wir müssen uns – zumindest in allgemeinen Zügen – die für byzantinische Meister bezeichnende Haltung gegenüber der Antike vorstellen, um den Klassizismus des Kreml-Meisters und seines großen Vorgängers Andrej Rubljow zu begreifen

und richtig einzuschätzen[28]). Ihre Kenntnis des klassischen Erbes verdanken die altrussischen Meister in erster Linie den byzantinischen Denkmälern. Zu jener Zeit besaß Moskau eine Vielzahl von alten Handschriften mit Miniaturen; die meisten gingen später verloren, ein geringer Rest ist heute im Besitz von Moskauer Museen und Bibliotheken. Es ist denkbar, daß sich der Kreml-Meister bei seiner Arbeit an der Apokalypse auch von Theophanes dem Griechen inspirieren ließ, welcher der Chronik zufolge den ersten, nicht erhalten gebliebenen Bau der Verkündigungs-Kathedrale mit Szenen aus der Apokalypse schmückte[29]). Dennoch darf man behaupten, daß sich die Einstellung des Kreml-Meisters zum antiken Erbe in gewisser Hinsicht von der der meisten byzantinischen Meister unterschied. Vor allem sei unterstrichen, daß die klassischen Motive in der Ikone des Kreml-Meisters kein dekoratives Element sind, kein Fremdkörper in dem künstlerischen Gewebe. Sie bilden einen organischen Teil der auf der Ikone gestalteten Ereignisse, sind nicht wegzudenken aus jener Welt der Visionen, zu deren Darstellung das Buch Johannes Anlaß gab. Darin ist gleichsam die wahre Realität eingefangen, jene Wahrheit, die die Offenbarung den Menschen verkündet, jene Realität, die der Künstler mit seinem Pinsel zu ergründen und auszudrücken sucht.

In den byzantinischen Denkmälern sind die antiken Personifikationen in der Regel den Personen der heiligen Legende gegenübergestellt: die ersteren tragen unverhüllt antike Züge, bei letzteren macht sich der Klassizismus in Charakter und Kleidung viel weniger bemerkbar; die Haltung aber, und das ist die Hauptsache, ist steifer und strenger. Beim Kreml-Meister hingegen finden wir die antiken Züge nicht nur in den Figuren der Allegorien, sondern auch in den traditionellen Gestalten kirchlicher Ikonographie: nicht nur in der Figur der Winde, sondern auch in den Engeln, nicht nur in der Personifikation der Hölle, sondern auch in der Figur des mit der Sonne bekleideten Weibes. Man könnte sagen, das klassische Ideal sei für ihn Prototyp der von ihm geschaffenen Welt schlechthin.

Hier gibt es Berührungspunkte zwischen dem Kreml-Meister und den italienischen Malern des Quattrocento, unter deren Pinsel die biblischen Gestalten klassische Züge erhielten, so z. B. Donatello, der seinen David als nackten Apollo darstellt.

Dabei muß immer wieder besonders hervorgehoben werden, daß in der Kreml-Ikone keinerlei Spuren einer direkten Nachahmung klassischer Vorbilder zu finden sind. Unter den oben angeführten Beispielen kann kein einziges als direkte Wiedergabe einer antiken Komposition oder einer klassischen Einzelfigur angesehen werden. Darin unterscheidet sich der Kreml-Meister sehr wesentlich von den byzantinischen Malern, aber auch von den Malern der Renaissance, die alle, von Niccolo Pisano bis Michelangelo, unmittelbar aus den Kunstdenkmälern des Altertums schöpften. Der Kreml-Meister hatte weniger Muster vor Augen. Seine Aufgabe lag

[28]) M. Alpatov, La valeur classique de Roublev, *Commentari* 1958, gennaio-marzo, S. 25—35.
[29]) V. Lazarev, Theophanes der Grieche und seine Schule, Moskau 1961, S. 9.

darin, den Geist der Antike selbst wiedererstehen zu lassen, ihre sittliche Atmosphäre und ihre ästhetischen Kriterien. Ohne einzelnen Vorbildern der klassischen Kunst genau zu folgen, suchte er die ihm gestellten Aufgaben so zu lösen, wie die Alten es wohl getan hätten, wenn ähnliche Aufgaben vor ihnen aufgetaucht wären.

Der Kreml-Meister stand der Klassik zwar ferner als die Schöpfer der Miniaturen im Pariser Psalter oder der Fresken der Kahrie Djami, doch hat er eigentlich mehr vom Geist der Antike in sich aufgenommen als viele seiner byzantinischen Vorgänger.

Wenn wir den Klassizismus der Kreml-Ikone in seiner vollen Bedeutung erkennen vollen, müssen wir die Stellung ihres Schöpfers mit jener der westeuropäischen Maler vergleichen und diesen Vergleich auf alle Perioden erstrecken, in denen sie sich dem Altertum zuwandten, d. h. also nicht nur auf die „Renaissance", sondern auch auf die vorangegangenen „Renascences"[30]). Die Situation im Moskauer Reich des 15. Jahrhunderts ist wohl kaum mit der westeuropäischen Situation im Zeitalter der Karolinger und Ottonen zu vergleichen. Eher erinnert sie an das erwachende Interesse für die Klassik, wie es sich im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich, Italien und Deutschland bemerkbar machte und besonders in der Portalplastik von Arles, in den Schmelzarbeiten des Nikolaus von Verdun, in der „Heimsuchungsgruppe" des Reimser Meisters zum Ausdruck kommt, welch letztere sich durch ihre erstaunlich antiken Züge besonders kraß von der Gotik anderer Meister abhebt, u. a. auch von der daneben befindlichen „Verkündigung". Schließlich seien auch die ins 13. Jahrhundert fallenden Versuche zur Wiederbelebung der Klassik in Apulien und in der Toscana erwähnt.

Andererseits aber müssen wir das vom Kreml-Meister Geleistete in erster Linie doch der Situation im Italien des Trecento und Quattrocento gegenüberstellen, jener Situation, die wir Renaissance nennen. Sobald wir uns in Erinnerung rufen, daß in Mitteleuropa, besonders in den Niederlanden, im 15. Jahrhundert das „Rinascimento senza antichitá" entstand, tritt die innere Verwandtschaft des Kreml-Meisters und seiner italienischen Zeitgenossen besonders klar zutage. Ihre Werke gehören nicht nur der gleichen Zeit an: sie sind auch von verwandtem Geist durchdrungen und dies keineswegs deshalb, weil etwa der Meister des Kremls die Italiener kopierte oder bei ihnen in die Schule ging, so wie später Dürers Generation es tat. Direkte Entlehnungen von den Italienern fehlen in der Offenbarungs-Ikone fast vollkommen; dennoch war es die während der Bauarbeiten an den Kreml-Kathedralen in Moskau spürbare Atmosphäre der Renaissance, die das Verständnis des russischen Meisters für die Antike förderte, ohne daß er sich deswegen von der byzantinischen und russischen Tradition lossagte.

[30]) Eingehende Übersichten des Problems: E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm 1960. — E. Battisti, Antico, Enciclopedia Universale dell'Arte, I, S. 438.

Die vergleichende Analyse der Werke russischer und italienischer Kunst allein genügt allerdings nicht, die besondere Stellung des russischen Künstlers zu klären. Zuvor müssen noch die allgemeinen Voraussetzungen für ihre Haltung zum klassischen Erbe definiert werden. Was die Italiener anlangt, so ist ihre Einstellung besser bekannt, mehr noch, sie gilt allgemein als geradezu einzig fruchtbare Art des Herangehens an die Antike. Umgekehrt mag die Einstellung des russischen Meisters, über deren Art wir uns nur in Vermutungen ergehen können, weniger konsequent erscheinen, woraus für uns die Gefahr einer Minderbewertung entsteht.

Die Italiener der Renaissance gingen bewußt und in höchst gelehrter Weise an das Studium der Antike heran; darin liegt die Besonderheit ihrer Haltung. Die Italiener stellten sich dem Altertum gegenüber und förderten gleichzeitig seine Wiedergeburt. Die italienische Renaissance stützt sich auf archäologische und philologische Studien; die Nachahmung antiker Denkmäler geht Hand in Hand mit regen Versuchen, verlorengegangene Werke zu rekonstruieren, ja in einzelnen Fällen zu fälschen[31]). All das schloß zwar die Möglichkeit einer wahren Begeisterung und einer schöpferischen Haltung nicht aus, zwang aber selbst einen Künstler vom Range Mantegnas zum Archäologisieren und drückte den „Mythologien" von Boticelli den Stempel philologischer Überspitztheit auf. Die Stärke der italienischen Renaissance liegt darin, daß sie eine kraftvolle Kunstrichtung schuf, ihre Positionen wissenschaftlich begründete und zur Schule der gesamten Neuzeit wurde.

Seit den Bronzepferden, die Fürst Wladimir nach Kiew brachte, besaß Rußland einen eigenen Zugang zur Antike. Die Reisen russischer Menschen nach Konstantinopel wurden für sie zur Schule der klassischen Kultur. Motive der antiken Mythologie, wie personifizierte Naturgewalten oder Kentauren, waren den russischen Menschen von jeher bekannt und vertraut. Die Vorhalle der Verkündigungs-Kathedrale im Kreml schmücken Darstellungen der alten Philosophen. Aber in Rußland entwickelte sich kein gelehrter Humanismus, es fehlte das bewußte und konsequente Erforschen der Klassik. In unserer modernen Sprache würden wir sagen, die Russen gingen intuitiv an die Antike heran. Der Wunsch nach Auferweckung der toten Olympier kam ihnen gar nicht in den Sinn. Für sie war die Antike gleichbedeutend mit Weisheit und Vollkommenheit, die aus dem reichen byzantinischen Erbe erworben werden mußten. Sie stützten sich weniger auf ihr Wissen als auf das kollektive Gedächtnis der Völker, auf die Scharfsinnigkeit einzelner Geister. In der Tat gelang es auch einem Rubljow, in den byzantinischen Paraphrasen der Antike manches zu entdecken, was den humanistisch geschulten italienischen Künstlern verborgen geblieben war.

Die Renaissance konnte sich in Rußland nicht voll entfalten, es gab nur Funken, das Feuer entfachten sie nicht. Doch in den Funken lagen Werte von unvergänglicher

[31]) Die Reproduktion einer italienischen Nachahmung eines antiken Reliefs dient als Titelbild des erwähnten Buches von E. Panofsky.



1. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse, um 1500. Die beflügelte Frau



2. Engel aus der Koimesis. Mosaik in Daphni. 2. Hälfte des 11. Jhs.



3. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Die babylonische Hure (Ap. XVII, 1—18)



4. Nereide auf dem Meerlöwen. Byzantinischer Silberkrug. 7. Jh.; Leningrad, Hermitage

5. Jacobello Alberegno, Die babylonische Hure. Venedig, 14. Jh.; Venedig, Akad.



6. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Die Engel verkünden den Fall von Babylon (Ap. XVII, 1—2) und der Hades (Ap. VI, 8)



7. Frau und Dienerin. Weißgrundige Lekythos des 3. Viertels des 5. Jhs.; New York, Metropolitan Museum



8. Bellerophon und die Opferung der Iphigenie. Elfenbeinkästchen von Veroli, 10. Jh.; London, Victoria and Albertmuseum



9. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Der Teufel und seine Frau



10. Theokrit bietet dem Pan seine Dichtung „Syrinx" an. Byzantinische Hs. des 14. Jhs.; Paris (gr. 2832, Fragment)



11. Satyr und Mänade, schwarzfigurige Augenschale. [illegible]



12. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Johannes und der Engel in der Wolke (Ap. X, 1–11)



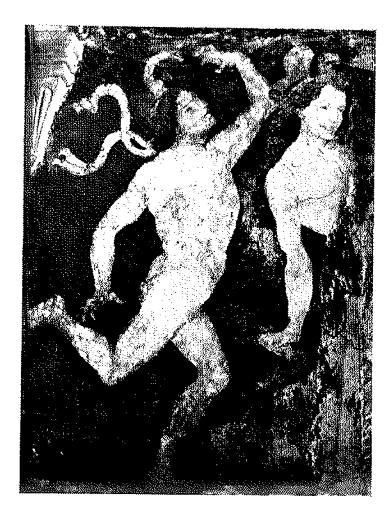
13. Mänade und Silen, Byzantinische Silberschale des 7. Jhs. n. Chr.; Leningrad, Hermitage



14. Kreml-Meister, Ikone der Apokalypse. Engel und Windgott (Ap. VII, 1)



15. Eros und Atalante. Miniatur der byzantinischen Hs. „Kynegetika" des Oppianos, 11. Jh.; Venedig, Marciana, gr. 479



16. Antonio Pollaiuolo, Tänzer, Wandmalerei; Florenz, Villa la Gallina



17. David weidet die Herde, Miniatur des Pariser Psalters, 9.–10 Jh.; Paris, Nationalbibliothek, gr. 139



18. Verkündigung. Byzantinische Ikone des 15. Jhs. Moskau, Museum der bildenden Künste Puschkin

Bedeutung. Es wäre kaum berechtigt, diese Periode der russischen Kunst eine Protorenaissance zu nennen; eher soll sie Sonderrenaissance genannt werden. Die Wiederentdeckung der Antike traf im Westen auf allgemeine Begeisterung, aber auch auf Ablehnung: ein verbissener Widersacher der Antike war bekanntlich Savonarola[32]. In Rußland gab es wohl Wortführer der antiken Kunst: Rubljows Zeitgenosse, der Schriftgelehrte Epiphanios der Weise, klagte bitterlich darüber, daß er nicht in Athen studieren durfte. Aber die fanatischen Gegner des Heidentums waren in Rußland — und im 16. Jahrhundert besonders — in der Überzahl, sie verhinderten die Ausbreitung der neuen Bewegung.

Gleichzeitig mit dem Interesse für die Antike wuchs in Italien das Interesse für die Natur; beide Strömungen stützten und ergänzten einander, gerieten aber auch in Widerspruch zueinander. Die konsequentesten Naturalisten lehnten die Klassik ab; umgekehrt vergaßen die Klassiker die Natur und verfielen in trockenes Stilisieren. Im 15. Jahrhundert glaubten italienische Künstler, in der Gotik ein Mittel zur Überwindung der der Klassik innewohnenden Kälte zu finden, ein Mittel, die Gestalten zu beseelen[33]. Eine besonders reizvolle Wirkung schafft die Verknüpfung von Klassik und Gotik bei Boticelli, doch die Zwiespältigkeit bleibt unüberwunden.

Das Rußland des 15. Jahrhunderts kannte die Gegenüberstellung von Antike und Natur, von klassischen Motiven und unmittelbar im Leben Erschauten nicht. Für die russischen Meister war die Antike, ähnlich wie später für Goethe, die Verkörperung der „natürlichen Natur“[34]. Das schützte unsere Künstler vor der Zwiespältigkeit. Im Rußland des 15. Jahrhunderts gab es weder die Gotik an sich noch gotische Reminiszenzen und Stilisierungen. In der Antike selber ahnten die russischen Meister jene Elemente der Beseeltheit, die im gotischen Linearstil ihren vollendeten Ausdruck fanden. Die Alternative „Griechentum oder Gotik“ existierte für den Russen nicht, denn er suchte in der Antike selbst jene Durchgeistigung, die, nach der feinsinnigen Darlegung von W. Worringer, die Gotik mit dem Griechentum verbindet[35]. Die Kunst des Kreml-Meisters ist natürlich weniger reif, weniger analytisch als die Kunst seiner italienischen Zeitgenossen, aber seine Stärke liegt in der Ganzheit, in der organischen Verschmelzung aller Elemente.

Der Unterschied zwischen Italien und dem mittelalterlichen Rußland liegt ferner auch darin, daß beide Länder in der antiken Kunst nicht die gleichen Werte suchten. Diese Unterscheidung ist sehr wesentlich; trotzdem hat ihr die Kunstgeschichte bisher nur ungenügende Aufmerksamkeit geschenkt. Für das italienische Quattrocento ist das Altertum vor allem mit dem alten Rom identisch, erst weit dahinter liegt wie in Nebel gehüllt Hellas. Rom bedeutet für die Humanisten den

---

32) F. Saxl, Rinascimento dell'Antichità, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (1921) 223.

33) A. Schmarsow, Gotik in der Renaissance, Stuttgart 1921. — F. Antal, Studien zur Gotik im Quattrocento, *Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen* 1925, S. 3—32.

34) M. Wegner, Goethes Anschauung antiker Kunst, 1949.

35) W. Worringer, Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus, München 1928.

verkörperten Ruhm ihrer Heimat. Manche Humanisten, so Manetti, sprachen offen von einer Überlegenheit Roms gegenüber Griechenland; am meisten haben es die römischen Altertümer Mantegna angetan. Gewiß, es gab einzelne geniale Erkenntnisse des Griechentums strengen Stils: Piero della Francesca, Giorgione, Tizian. Dennoch blieb der Laokoon Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Es fällt uns heute schwer, zu begreifen, warum dieses epigonenhafte Werk als Verkörperung des antiken Genies verehrt wurde und seine Entdeckung zu Beginn des 16. Jahrhunderts beinahe ein Wendepunkt in der Entwicklung der Plastik geworden ist. Die altrussischen Künstler hatten keinerlei Vorstellungen vom alten Rom. In den hellenistischen Vorbildern schätzten sie vor allem jene Züge, die vom 5. Jahrhundert herrührten. In eben diesem Sinne muß man anerkennen, daß die altrussischen Ikonenmaler, so paradox dies auch klingen mag, jener Erscheinung, die wir heute als wahre Klassik empfinden, enger verbunden waren, als ihre Zeitgenossen, die Humanisten. Natürlich besaßen sie nur wenig exaktes Wissen und ließen sich vorwiegend von Ahnungen, Mutmaßungen und ihrer künstlerischen Intuition leiten. Aber war nicht auch Winkelmann genau genommen ohne Zutritt zu den Originalen der Epoche um Phidias, hatte nicht auch er lediglich spätere Kopien vor sich, was ihn allerdings nicht daran hinderte, das Wesen des klassischen Ideals tiefer zu erfassen, als die klassizistischen Epigonen, die Gelegenheit hatten, die „Elgin-marbles" zu studieren?

Dieser Unterschied in der Haltung gegenüber der Antike konnte nicht ohne Auswirkung auf die Grundsätze der malerischen Gestaltung bleiben. Das von der italienischen Schule angestrebte Gemälde sollte einem Fenster gleichen, hinter dem sich der Blick auf Gegenstände der reellen Welt eröffnet. Daher wird auf die optische Täuschung größtes Gewicht gelegt. Hier liegt die Parallele zu jener Entwicklungsstufe, die die antike Kunst zur Zeit des Hellenismus und besonders im alten Rom erreichte. Die altrussische Kunst stellte sich keine solchen Ziele. Sie nähert sich mehr dem Frühstadium der antiken Kunst vor Polygnot, der Malerei ohne Schatten, ohne illusorische Dimensionalität, ohne Pathetik. Darin unterscheidet sich die russische Ikone auch von der byzantinischen Malerei mit ihrer Neigung zum Pittoresken. In Italien erwuchs aus dem Abscheu vor dem Illusorischen die Neigung zum Transzendenten: wir sehen sie in der Kunst Botticellis. Im alten Rußland hingegen hat ein Bedürfnis nach neoplatonischer Ästhetik nicht bestanden, denn die Kunst war niemals auf das Sichtbare, stets nur auf das Wesen der Dinge gerichtet gewesen[36]).

Zweifellos werden diese Versuche, die russische Sonderrenaissance nur auf Grund eines einzigen Denkmals zu erkunden, Mißtrauen erwecken. Wir sind es gewohnt, den italienischen Weg als den einzig möglichen anzusehen, und befürchten

[36]) E. Gombrich, Icones symbolicae, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 11 (1928) 167.

wohl, daß die Anerkennung anderer Wege Gefahren einer Umwertung aller Werte heraufbeschwören könnte. Es handelt sich indes nur darum, daß wir unsere Vorstellungen vom klassischen Erbe erweitern und bereichern. Man kann nur zutiefst bedauern, daß ein Meisterwerk wie die „Apokalypse" der Uspenski-Kathedrale eine Einzelerscheinung geblieben ist — nicht Anstoß für weitere fruchtbare Versuche, nicht Grundstein eines auszuarbeitenden theoretischen Systems, nicht Beginn einer neuen Richtung in der altrussischen Kunst wurde. Anders als die Arbeit eines Dürer blieb das Wirken des Kreml-Meisters ohne Einfluß auf mehrere nachfolgende Generationen. In der Kunst entscheidet jedoch nicht das quantitative, sondern das qualitative Element. Die Kreml-Ikone ist eine einmalige Erscheinung in der altrussischen Malerei, aber dieses eine Werk ist ein so vollkommener Ausdruck der eigentümlichen, eigenartigen Haltung der altrussischen Kunst gegenüber dem klassischen Erbe, daß es fortan unmöglich sein wird, von der Renaissance im Allgemeinen zu sprechen, ohne das Werk des Kreml-Meisters zu erwähnen.

Die Byzantiner scheuten keine Mühe, als rechtmäßige Nachfolger des Griechentums zu gelten. Die Italiener ahmten die Antike nach, um sie zu übertreffen. Der altrussische Meister stellte sich keine derartigen Aufgaben. So wie er auf das antike Erbe zurückgreift, tut er es mit der einzigen Absicht, etwas Vollkommenes, Schönes und Wahres zu schaffen.

(Übersetzt von Dr. Elisabeth Markstein)

BESPRECHUNGEN

Ihor Ševčenko, Études sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicéphore Choumnos. (La vie intellectuelle et politique à Byzance sous les premiers Paléologues.) [*Corpus Bruxellense historiae Byzantinae. Subsidia* III.] Bruxelles. Éditions de Byzantion, 1962. VIII und 330 S., 1 Titelbild und 8. Taf. 400 fb.

Mit diesem neuen Band des *Corpus Bruxellense historiae Byzantinae* legt I. Ševčenko, Professor an der Columbia University, New York, einer der besten Kenner der spätbyzantinischen Kultur- und Geistesgeschichte, eine ebenso wichtige wie ergebnisreiche Studie über das gegenseitige persönliche, politische und geistige Verhältnis zweier führender Literaten im Byzanz des frühen 14. Jahrhunderts vor. Seit den ersten Nachkriegsjahren befaßte sich Š. mit dem literarischen Nachlaß des berühmten Großlogotheten und Freundes Kaiser Andronikos' II. Theodoros Metochites, dessen 18 rhetorische Schriften in einer eleganten Wiener Pergamenthandschrift, dem Cod. phil. gr. 95, zum größeren Teil noch unediert, überliefert sind. Schon in seiner Thèse (Louvain 1949) konnte er eine interessante Entdeckung bekanntgeben: Zwei kleinere polemische Schriften des Wiener Kodex (Nr. 13 und 14), die sich ohne Namensnennung gegen ungebildete literarische Gegner wenden, sind auf den zeitgenössischen Staatsmann und Schriftsteller Nikephoros Chumnos gemünzt. Sie stellen die Antworten auf zwei ebenfalls erhaltene und seinerzeit von Boissonade in den *Anecdota Graeca* (III und IV) veröffentlichte Streitschriften des kaiserlichen Schriftführers (ἐπὶ τοῦ κανικλείου) dar.

Den Kern des Buches bildet die kritische Edition der beiden Metochitestexte nebst französischer Übersetzung; die korrespondierenden Stellen aus den beiden Chumnosschriften sind im Apparat jeweils genau vermerkt und in extenso zitiert. In einem einleitenden reich dokumentierten Kapitel schildert Š. die ursprüngliche Freundschaft zwischen den beiden Männern an Hand mehrerer Briefe. Die Hauptthemen der in 4 aufeinander abgestimmten Schriften vorliegenden Polemik sind: 1.) Der Stil des Metochites, 2.) die Astronomie. Chumnos wirft Metochites Dunkelheit, Unklarheit (ἀσάφεια) seines Stils vor, wogegen sich der Großlogothet durch Hinweise auf die mit ἀσάφεια verbundene δεινότης (nach Hermogenes und dessen byzantinischen Kommentatoren wie Johannes Doxopatres) sowie auf den dunklen, aber doch über jede Kritik erhabenen Thukydides zu rechtfertigen sucht. In der Astronomie hatte Metochites nach kurzem Studium in vorgerückten Jahren durch Abfassung einer Einführung (Stoicheiosis) auf Grund der von ihm studierten Werke des Ptolemaios und Theon sich in Byzanz einen Namen gemacht, vor allem auch Kaiser Andronikos und eine Gruppe von Schülern für die „neue" Wissenschaft gewonnen. Nun versuchte ihm der „Physiker" Chumnos, der von Astronomie nichts verstand, eins auszuwischen, indem er ihm „Abweichungen" von „Platon" (Epinomis) ankreidete. In scharfsinnigen Darlegungen erschließt Š. das Verständnis dieser sachlich und sprachlich schwierigen Polemik, wobei er u. a. nachweist, daß Metochites Platon aus Iamblichos zitiert und in der Frage der Planetensphären den Text der Epinomis bewußt retuschiert.

Daß die Polemik nicht auf die beiden Männer beschränkt blieb, sondern jeder einen Kreis um sich sammelte, wollen wir dem Verf. gerne glauben. Aus der Feder eines Metochites-Anhängers scheint der gegen die „Verunglimpfung zeitgenössischer und alter Gelehrter" gerichtete anonyme Logos zu stammen, den Š. anhangsweise aus dem Vindob. theol. gr. 174 und dem Vat. gr. 112 ediert. Das 5. Kapitel behandelt die schwierige Frage der Chronologie (Geburtsdatum des Metochites 1270; Versuch der Einordnung seines literarischen Oeuvre), das 6. den politischen Hintergrund der Feind-

schaft zwischen Chumnos und Metochites. Š. sucht zu beweisen, daß Metochites 1305/06 seinen Vorgänger Chumnos aus der Stellung des Großlogotheten verdrängte und noch dazu eine Rangerhöhung dieses Amtes um 3 Grade durchsetzte, so daß Chumnos als ἐπὶ τοῦ κανικλείου stets um 4 Rangstufen hinter Metochites zurückstand.

Die Edition der Texte ist mit vorbildlicher philologischer Akribie durchgeführt, die Dokumentation reichhaltig und stets fördernd. Mehrere Schriftproben aus Metochiteskodizes, autographe Marginalien des Metochites und seines Schülers Nikephoros Gregoras sowie ein Detail aus dem bekannten Stiftermosaik des Großlogotheten im Exonarthex der Chorakirche (als Frontispiz) sind eine willkommene, schmückende Beigabe des Buches. Š. hat mit seinem Werk einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der geistesgeschichtlichen Situation der frühen Palaiologenzeit geleistet.

Deno John Geanakoplos, Greek Scholars in Venice. Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe. Cambridge, Mass., Harvard University Press 1962. XIII und 348 S. 7,50 $.

Zu dem Thema „Byzanz und die italienische Renaissance" gibt es eine Fülle von Literatur. Zwei wichtige neue Arbeiten sind etwa K. M. Setton, *The Byzantine Background to the Italian Renaissance* (1956) und F. Masai, *Pléthon et le Platonisme de Mistra* (1956). G. hat seine Untersuchung einerseits auf eine Reihe von Byzantinern, die als kulturelle Mittler den italienischen Humanismus mit aufbauen halfen, andererseits auf die führende Rolle der Republik Venedig in diesem Prozeß ausgerichtet. Rettungsboot und zugleich Sprungbrett nach dem Westen war für die meisten der im Gefolge der Halosis geflüchteten Byzantiner die große Insel Kreta. Da Kreta seit 1204 ununterbrochen unter venezianischer Herrschaft stand, waren die Blicke der griechischen Bevölkerung — mochten auch die Reibungen infolge der religiösen Spaltung häufig und unerfreulich sein — selbstverständlich in erster Linie auf die Lagunenstadt gerichtet. G. schildert die Voraussetzungen für die geistige Regsamkeit und Blüte Kretas in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sowie die Entstehung und das Wachstum der griechischen Kolonie in Venedig.

Fünf kleine Monographien behandeln Leben und kulturelle Aktivität folgender Männer: 1.) Michael Apostoles (wertvolle Daten zu seinem Skriptorium auf Kreta hat unlängst M. Wittek, *Scriptorium* 7 [1953] 290—297, zusammengetragen); 2.) Markos Musuros (als Editor zahlreicher griechischer Aldinen und Mitglied der Neakademia des Manutius in Venedig bekannt; gestorben 1517); 3.) Aristobulos Apostoles (als Erzbischof Arsenios von Monembasia), Sohn des Michael Apostoles, ehrgeiziger und intriganter Prälat, der sich aber als Handschriftenkopist und Herausgeber byzantinischer Texte Verdienste erwarb; gestorben 1535; 4.) Zacharias Kallierges (als Inhaber der ersten griechischen Druckerei in Venedig und Herausgeber des prächtigen Etymologicum Magnum 1499 sowie vieler anderer grammatischer und liturgischer Texte berühmt; gestorben nach 1524); 5.) Demetrios Dukas (wenig bekannter Mitarbeiter an der Complutenser polyglotten Bibel des Kardinals Ximenes, deren griechischen NT-Text er 1514 herausbrachte). — Michael Apostoles war nach seiner Flucht aus türkischer Gefangenschaft nach Kreta gegangen, um sich hier eine Existenz aufzubauen; die 4 anderen Griechen sind bereits auf Kreta geboren. Sie alle hielten sich kürzere oder längere Zeit in Venedig auf und widmeten einen Großteil ihrer Lebensarbeit dem Abschreiben griechischer Handschriften und dem Druck wichtiger griechischer Texte. So bilden diese Biographien einen anschaulichen Beweis für den großen kulturellen Brückenschlag von Kreta nach Venedig, von Byzanz nach Italien. Ein ergänzendes Kapitel über Erasmus von Rotterdam zeigt, wie der große Humanist seine Kenntnisse in Venedig wesentlich erweitern und vertiefen konnte, um sie selbst wieder den Ländern Mittel- und Nordeuropas weiterzugeben. — Dokumentation und Ausstattung des Buches sind vorzüglich, Druckfehler sehr selten.

Ernst Kirsten und Wilhelm Kraiker, Griechenlandkunde. Ein Führer zu klassischen Stätten. 4., vollständig neubearbeitete und erweiterte Auflage mit 193 Abbildungen im Text und auf 16 Kunstdrucktafeln sowie 2 mehrfarbigen Faltkarten. Heidelberg, C. Winter 1962. XII und 884 S. 36,— DM.

Seit Jahren ist der „Kirsten-Kraiker" für alle Griechenlandreisenden in deutschsprachigen Ländern ein Begriff. Die rasche Aufeinanderfolge von 4 Auflagen zeigt, daß sich das Werk beim Publikum durchgesetzt hat. Die vorliegende Neuauflage legt aber auch Zeugnis ab für die gesteigerte Aktivität der griechischen und ausländischen Archäologen in Hellas in den letzten Jahren. Im Vergleich zur 3. Auflage ist der Umfang des Buches um rund zwei Drittel vergrößert, die Zahl der Pläne fast verdoppelt, die der Tafeln von 8 auf 14 erhöht. Die textlichen Erweiterungen erstrecken sich nicht nur auf neue Ausgrabungen, sondern auch auf die genauere Darstellung der großen Fundstätten auf Kreta, in der Argolis und Messenien, der Akropolis von Athen und der Altis von Olympia. Eine eingehendere Behandlung erfuhren die Inseln vor der NW-Küste von Hellas und die großen, Kleinasien vorgelagerten Inseln von Lesbos bis Rhodos, aber auch die neue Einreiseroute Korfu-Igumenitsa-Arta-Patras. Überhaupt wurde, wie schon bisher, auf die verschiedensten Reisewege (mit allen möglichen Verkehrsmitteln) Rücksicht genommen.

Für den Byzantinisten besonders erfreulich ist die verstärkte Berücksichtigung der frühchristlichen und byzantinischen Baudenkmäler. Während in der Beschreibung von Daphni dem Leser durch Buchstaben und Ziffern auf der Grundrißskizze eine Lokalisierung der einzelnen Mosaiken ermöglicht wird, sonst aber nichts geändert ist, hat Hosios Lukas, dem bisher nur zwei Zeilen gewidmet waren, eine ausführliche, vorzügliche Beschreibung erfahren (S. 216—224); ähnlich wurden die Abschnitte über Mistra, Monembasia, Nauplia und Patmos erweitert. Ganz neu wurde ein eigener Abschnitt „Die byzantinischen Kunststätten Nordgriechenlands" (S. 670—714) eingeschoben, der vor allem den Kirchen Thessalonikes den ihnen gebührenden Platz einräumt, aber auch eine ausführliche Würdigung von Kastoria sowie über die Meteora mehr als bisher bringt. Lediglich der Athos wurde bewußt ausgeklammert.

Einige kleine Versehen: Kyrillos und Methodios lebten nicht im 8., sondern im 9. Jh. (S. 671). Das Kuppelmosaik der H. Sophia (Thessalonike) stammt nicht aus dem 11. Jh., sondern aus der 2. Hälfte des 9. Jh.s (S. 687); es wurde 1961/62 in vorbildlicher Weise gereinigt (St. Pelekanides) und erstrahlt nun in neuem Glanz. Konstantin d. Gr. hat das Christentum nicht als Staatsreligion anerkannt (S. 198). Die byzantinische Prinzessin Maria, die dem Gattilusio die Insel Lesbos als Mitgift mitbrachte, war eine Schwester Johannes' V. Palaiologos und Tochter Andronikos' III., nicht Johannes VI. Palaiologos (! S. 537). Johannes' VI. Kantakuzenos erscheint irrtümlich einmal als Joh. V. (S. 669), ein andermal als Joh. VII. (S. 684). Alexios I. regierte von 1081 bis 1118, nicht 1088 (S. 556), Konstantin VII. bis 959, nicht 957 (S. 704). Der irreführende Satz „Doch erst im 7. Jh. . . . war der Charakter des Byzantinischen Reiches voll ausgeprägt" (S. 671) und die etwas schiefe Skizzierung des Bilderstreits, an der schon F. Dölger (Besprechung der 1. Aufl. in B. Z. 48 [1955] 408) mit Recht Anstoß nahm, sind leider stehengeblieben.

Druck und Ausführung der Pläne und Tafeln sind einwandfrei. Es ist nur schade, daß das Buch durch die an sich erfreuliche Vermehrung des Inhalts den Umfang eines Taschenbuchs endgültig überschritten hat.

Herbert Hunger

TÄTIGKEITSBERICHT DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

In den Studienjahren 1961/1962 und 1962/1963 wurden folgende Vorträge gehalten:

Doz. Dr. Hermann Fillitz, Wien, 7. November 1961: *Die imperiale Kunst unter Kaiser Heinrich II. und ihr Verhältnis zu Byzanz.*

Doz. DDr. Gerhard Egger, Wien, 12. Dezember 1961: *Spätantikes Bildnis und byzantinische Ikone.*

Prof. Dr. Werner Ohnsorge, Hannover, 30. Jänner 1962: *Irene und das Doppelkaisertum.*

P. Ludger Bernhard OSB, Salzburg, 27. März 1962: *Der Heilige Berg Athos und seine Mönche.*

Prof. Dr. Walter Frodl, Wien, 10. April 1962: *Eine archäologische Reise in Kleinasien, Syrien und Palästina.*

Prof. Dr. Herbert Hunger, Wien, 15. Mai 1962: *Politische Propaganda in byzantinischen Kaiserurkunden.*

Dr. Franz Grabler, Wiener Neustadt, 20. November 1962: *Niketas Choniates als Redner.*

Dr. Beat Brenk, Basel, 22. Jänner 1963: *Ein Zyklus romanischer Fresken zu Taufers im Lichte der byzantinischen Tradition.*

Prof. Dr. Otto Demus, Wien, 2. April 1963: *Die mazedonische Frage in der Kunstgeschichte.*

Prof. Dr. Endre v. Ivánka, Graz, 11. Juni 1963: *Der meditative Charakter byzantinischer liturgischer Dichtungen.*

Die Generalversammlungen fanden am 27. März 1962 und am 2. April 1963 statt.

